МАСТЕРА СОВЕТСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ 2
ОБ АРХИТЕКТУРЕ

мастера советской архитектуры об архитектуре. «искусство» москва 1975

ИЗБРАННЫЕ ОТРЫВКИ ИЗ ПИСЕМ, СТАТЕЙ, ВЫСТУПЛЕНИЙ И ТРАКТАТОВ

Под общей редакцией

М. Г. Бархина

А. В. Иконникова

И. Л. Маца

Г. М. Орлова

В. И. Ступина

Ю. С. Яралова

МАСТЕРА СОВЕТСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ ОБ АРХИТЕКТУРЕ

72С2

М32

СОВЕТСКАЯ АРХИТЕКТУРА

Том 2

Составление

М. Г. Бархина и

Ю. С. Яралова

Редакция

М. Г. Бархина

Редактор
И. Я. Цагарелли

М $\frac{80102\text{-}133}{025(01)\text{-}75}$ 192-74

© Издательство «Искусство», 1975 г.

ЛЕОНИД АЛЕКСАНДРОВИЧ
ВЕСНИН

АЛЕКСАНДР АЛЕКСАНДРОВИЧ
ВЕСНИН

ВИКТОР АЛЕКСАНДРОВИЧ
ВЕСНИН

ВЛАДИМИР ЕВГРАФОВИЧ
ТАТЛИН

НИКОЛАЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ
МИЛЮТИН

ВЛАДИМИР ФЕДОРОВИЧ
КРИНСКИЙ

ЛАЗАРЬ МАРКОВИЧ
ЛИСИЦКИЙ

КОНСТАНТИН СТЕПАНОВИЧ
МЕЛЬНИКОВ

НИКОЛАЙ ВАСИЛЬЕВИЧ
ДОКУЧАЕВ

БОРИС МИХАЙЛОВИЧ
ИОФАН

АЛЕКСАНДР ИВАНОВИЧ
ГЕГЕЛЛО

МОИСЕЙ ЯКОВЛЕВИЧ
ГИНЗБУРГ

ГЕОРГИЙ ПАВЛОВИЧ
ГОЛЬЦ

МИХАИЛ КАЛИСТОВИЧ
ШАВИШВИЛИ

НИКОЛАЙ ДЖЕМСОВИЧ
(ЯКОВЛЕВИЧ) КОЛЛИ

ЕВГЕНИЙ АДОЛЬФОВИЧ
ЛЕВИНСОН

НОЙ АБРАМОВИЧ
ТРОЦКИЙ

КАРО СЕМЕНОВИЧ
АЛАБЯН

ВЛАДИМИР ИГНАТЬЕВИЧ
ЗАБОЛОТНЫЙ

МИКАЕЛ ДАВИДОВИЧ
МАЗМАНЯН

ПАВЕЛ ВАСИЛЬЕВИЧ
АБРОСИМОВ

АНДРЕЙ КОНСТАНТИНОВИЧ
БУРОВ

АЛЕКСАНДР ВАСИЛЬЕВИЧ
ВЛАСОВ

ИВАН ИЛЬИЧ
ЛЕОНИДОВ

САДЫХ АЛЕКПЕРОВИЧ
ДАДАШЕВ

МИКАЭЛЬ АЛЕСКЕРОВИЧ
УСЕЙНОВ

БРАТЬЯ ВЕСНИНЫ

Творческий коллектив братьев Весниных — Леонид Александрович (1880—1933), Виктор Александрович (1882—1950) и Александр Александрович (1883—1959) — сыграл большую роль в становлении советской архитектуры.

По отношению к дореволюционному творчеству Весниных трудно говорить о каком-то едином почерке братьев. Как авторы проектов они выступают и по одному, и вдвоем, и все трое вместе. Причем не все их работы этого периода равноценны по своему художественному качеству. С большим мастерством выполнены те проекты и постройки, где использованы традиции русского классицизма (дом Сироткина в Нижнем Новгороде, 1913—1916 гг.); с меньшим успехом работали Веснины в других «стилях». Ряд предреволюционных работ Весниных носил определенные черты так называемой «рациональной архитектуры» — новая пространственно-функциональная структура и современные конструкции (каркас, большие остекленные поверхности) все более явно просвечивали сквозь традиционные формы, особенно в проектах и постройках конторских, торговых и про-

мышленных зданий (банк на Кузнецком мосту — 1913 г., универмаг акционерного общества «Динамо» в Москве — 1917 г. и др.).

В первые годы Советской власти братья чаще выступали раздельно. Причем их творческая судьба в этот период сложилась так, что они работали в тех областях архитектуры, на стыке которых и зарождались в 20-е годы новые творческие принципы советской архитектуры: массовое жилье (Л. Веснин), промышленные сооружения (В. Веснин), художественные поиски (А. Веснин).

Творческий коллектив Весниных окончательно сложился к 1923 году, и в течение десяти лет братья были признанными лидерами нового направления в советской архитектуре. Сила творческого коллектива Весниных заключалась в том, что это было органичное сообщество талантливых, единых по творческим устремлениям, но в то же время и во многом разных архитекторов. Братья удачно дополняли друг друга не только различными сторонами своего таланта, но и своим опытом.

Произведения Весниных 1923—1932 годов характерны для конструктивизма, сторонники которого в вопросах формообразования отдавали предпочтение выявлению функционально-конструктивной основы здания. При этом для работ 1923—1925 годов было характерно подчеркивание конструктивной целесообразности новой архитектурной формы (творческие принципы раннего конструктивизма сформулированы в «кредо» А. Веснина).

В конце 1925 года была создана творческая организация конструктивистов — Объединение современных архитекторов (ОСА, председатель — А. Веснин, заместители — В. Веснин и М. Гинзбург). Печатным органом конструктивистов стал журнал «Совре-

менная архитектура» (СА, ответственные редакторы — А. Веснин и М. Гинзбург).

Во второй половине 20-х годов конструктивисты больше внимания начинают уделять обоснованию функциональной целесообразности новой архитектурной формы (характерны в этом отношении мысли, высказанные А. Весниным на заседании в РАХН в 1929 г.). Был разработан и получил распространение так называемый функциональный метод — учет требований функционального процесса (взаиморасположение отдельных помещений, график движения и т. д.), разработка рациональной планировки и оборудования здания. Функциональный метод представлял собой развернутую творческую программу конструктивизма. Он требовал от архитектора участвовать в выработке новых типов зданий, бороться с эклектикой, внедрять в архитектуру новейшие научно-технические достижения, выявлять эстетические возможности новой архитектуры, бороться за индустриализацию строительства, типизацию, заводское изготовление элементов и превращение строительства в монтаж строительных деталей и т. д.

Причем важно отметить, что в функциональном подходе к проблемам формообразования конструктивисты подчеркивали значение социальной функции сооружения. Широко использовалась павильонная композиция — деление сооружения на отдельные, различные по назначению корпуса, соединенные между собой в соответствии с требованиями общего функционального процесса переходами и коридорами. Характерны в этом отношении произведения Весниных: конкурсный проект Библиотеки им. В. И. Ленина (1928—1929), Дом Общества политкаторжан (1930), проекты домов-коммун для Сталинграда и Кузнецка (1929—1930), рабочие клубы в Баку

(1928—1932), Дворец культуры Пролетарского района в Москве (1931—1937). В этот же период созданы: универмаг на Красной Пресне (1927), Днепровская гидроэлектростанция (1929—1930), конкурсные проекты — театр в Харькове (1930), Дворец Советов (1931—1932) и др.

В начале 30-х годов в советской архитектуре происходил процесс творческой перестройки с ориентацией на использование традиций прошлого. В изменившихся творческих условиях Веснины не могли работать с полной отдачей своего таланта. Но и среди проектов, созданных братьями Весниными после 1932 года, есть весьма значительные работы; среди них — конкурсные проекты для Москвы: театр им. Вл. И. Немировича-Данченко (1933), Наркомтяжпром (1934), второй дом Совнаркома в Зарядье (1940).

В 1933 году умер Л. А. Веснин, и в последующем продолжали совместно работать А. А. и В. А. Веснины.

В начале 30-х годов, как и в первые годы Советской власти, в центре творческих поисков советских архитекторов оказались художественные проблемы формообразования. Резкой критике подвергались работы конструктивистов за их отказ от традиционных архитектурных форм и декора.

Творческие дискуссии 1933—1934 годов проходили под знаком поисков новых путей развития советской архитектуры, причем в центре внимания оказалась проблема наследия. Обсуждение творческих проблем продолжалось и в последующие годы. В вопросе об отношении к наследию происходили наиболее острые столкновения между сторонниками различных творческих концепций. Лидеры конструктивизма (А. Веснин, М. Гинзбург, В. Веснин) активно выступали на совещаниях и дискус-

сиях и на страницах печати, резко критикуя явно обозначившуюся тогда тенденцию использования форм прошлого. Они не отрицали необходимости изучения архитектурного наследия, но считали, что это надо делать не для того, чтобы использовать формы прошлого в современных сооружениях, а чтобы понять закономерности создания художественного образа.

В 1934 году лидеры конструктивизма выступили с совместной программной статьей «Проблемы современной архитектуры», в которой в развернутой форме изложили свои теоретические взгляды и отношение к происходившей тогда в советской архитектуре творческой перестройке.

С 1933 года А. А. и В. А. Веснины возглавляли одну из созданных тогда проектных мастерских Моссовета (переданную вскоре в систему Наркомтяжпрома, а затем в Наркомат нефтяной промышленности).

В послевоенные годы Веснины постепенно отходят от активной практической и теоретической работы.

Теоретическое наследие Весниных невелико. Леонид Александрович не выступал как теоретик, Александр Александрович и Виктор Александрович, активно участвуя в творческой жизни и теоретических дискуссиях, писали мало и неохотно. Особенно мало выявлено текстов, относящихся к наиболее активному периоду творческой деятельности братьев Весниных — к 1923—1932 годам.

Александр Александрович Веснин, как и его братья, родился и провел детство на Волге, в древнем русском городе Юрьевце. Окончив Московскую практическую академию, он поступает в Петербургский институт гражданских инженеров (1901—1912).

Еще со студенческой скамьи А. Веснин делил свои симпатии между архитектурой и живописью. Он был талантливым художником, о чем, например, свидетельствует выполненный им живописный плафон дома Сироткина.

В 1912—1914 годах Александр Александрович работал в мастерской В. Е. Татлина. В первые годы после Октябрьской революции А. А. Веснин выступает главным образом как художник — беспредметная живопись, книжная графика, театральные декорации (в Камерном театре, Малом театре и др.), с 1921 года он профессор живописи и рисунка во Вхутемасе. В эти годы А. А. Веснин принимает активное участие в работе ИНХУКа и в архитектурной группе ЛЕФа, где в тесном контакте с «левыми» художниками и теоретиками производственного искусства формируется его творческое кредо как архитектора, положенное затем в основу теоретической концепции архитектурного конструктивизма.

Конструктивизм многое воспринял из теоретических принципов производственного искусства, в котором провозглашались задачи: создание материальной среды для человека, конструирование полезных вещей.

В апреле 1922 года А. Веснин представил в ИНХУК личное творческое кредо, ряд формулировок которого он уточняет и развивает в июне того же года в записи о задачах художников. В этих документах были сформулированы теоретические принципы раннего конструктивизма — активная роль созданных художником произведений, подчеркивание конструктивной целесообразности новой формы.

Вокруг А. А. Веснина — лидера архитектурного конструктивизма — в 1923—1925 годах постепенно сплотилась группа творческих единомышленников (в основном из

числа студентов архитектурного факультета Вхутемаса, где он возглавляет архитектурную мастерскую), которая в полемике с рационалистами — членами АСНОВА (лидер Н. А. Ладовский) — обратила пристальное внимание на функциональное назначение сооружений как основу формообразования.

Большое значение для формирования эстетического кредо А. Веснина имела его работа над оформлением (1922—1923) спектакля «Человек, который был четвергом» в Камерном театре. А. Веснин создал на сцене обобщенный образ современного города (художественное воплощение идеи урбанизма), использовав каркасные конструкции, фермы, консоли, лифты, движущиеся тротуары, различные элементы техники (вращающиеся колеса) и т. д. Эстетизация обнаженной конструкции, которая использовалась и раньше некоторыми художниками (В. Татлин, Л. Попова, Г. Клуцис, А. Экстер и др.), была доведена здесь до уровня новой художественно-композиционной системы. Эта система приобрела архитектоническую структуру в конкурсных проектах братьев Весниных 1923—1925 годов (Дворец Труда — 1922—1923, московское отделение газеты «Ленинградская правда», ангар для самолетов, здание акционерного общества «Аркос» — 1924 г., телеграф — 1925 г.), которые сыграли большую роль в формировании нового творческого направления в советской архитектуре. В этих работах оказались как бы слитыми воедино формально-эстетические поиски А. Веснина и практический опыт его старших братьев. Все это придало новое качество этим произведениям Весниных, существенно отличавшимся (особенно по подходу к решению художественных задач) от более ранних проектов и построек В. и Л. Весниных.

Во второй половине 20-х годов мастерская А. Веснина на архитектурном факультете Вхутемаса—Вхутеина становится не только местом подготовки сторонников нового направления, но и своеобразной лабораторией творческих поисков в области формообразования.

Выполненные под руководством А. А. Веснина курсовые и дипломные работы студентов (А. Бурова, М. Барща, М. Синявского, И. Леонидова и др.) способствовали обогащению профессиональных средств и приемов конструктивизма.

В 30-е годы А. Веснин активно участвовал в творческих дискуссиях, последовательно отстаивая творческие принципы конструктивизма. Он серьезно занимается в 30-е годы теоретическими проблемами (взаимосвязь формы и содержания, пути освоения архитектурного наследия). А. Веснин еще и еще раз тщательно анализирует выработанные под его руководством в 20-е годы творческие принципы конструктивизма, отделяя в них то, что, по его мнению, прошло проверку временем, от того, что требует дальнейшего уточнения или не подтвердилось на практике.

Представляют интерес высказывания А. Веснина (а также и В. Веснина) о закономерностях формообразования в архитектуре, о взаимоотношении в архитектуре всеобщего и временного (характерного для определенной исторической эпохи), о роли отдельных средств архитектурной композиции, о простоте и сложности, о значении пространства, о взаимоотношении функции и формы и др.

Большое уважение вызывает бескомпромиссная оценка А. Весниным эклектических тенденций в советской архитектуре 30-х годов и защита художественных ценностей новой архитектуры и ряда конкретных произведений ее наиболее талантливых пред-

ставителей (Ле Корбюзье, Райта, Леонидова) в тот период, когда в советской архитектуре на передний план выходило освоение классики.

«КРЕДО»[1]. 1922 г.

Темп современности быстрый, динамический и ритм ясный, точный, прямолинейный, математический, материал и целесообразность определяют строй создаваемой современным художником вещи.

Безразлично, будет ли данная вещь целесообразна и утилитарна (инженерное строительство, вещи обихода) или только целесообразна (лабораторная работа с задачей разрешения проблемы новой современной формы), каждая данная вещь, созданная современным художником, должна войти в жизнь как активная сила, организующая сознание человека, действующая на него психофизиологически, вызывая в нем подъем к энергичной активности.

Ясно, что вещи, создаваемые современным художником, должны быть чистыми конструкциями без балласта изобразительности, построенными по принципу прямой и геометрической кривой и по принципу экономии при максимуме действия.

Так как конструирование всякой вещи заключается в прочном соединении основных элементов пластики (материала, цвета, линии, плоскости, фактуры...), то изучение этих элементов должно быть поставлено художником на первом плане.

Все эти элементы я рассматриваю как материализованные энергии, обладающие динамическими свойствами (движением, напряженностью, весом, скоростью...), целесообразно регулируемые художником.

Подобно тому как каждая часть машины есть материализованная в соответствующую форму и материал сила, действующая и необходимая в данной системе, и форма ее и материал не могут быть произвольно изменены без ущерба для действия всей системы, так и в вещи, построенной художником, каждый элемент есть материализованная сила и не может быть произвольно откинут, изменен, не нарушив целесообразного действия данной системы, т. е. вещи.

Современный инженер создал гениальные вещи: мост, паровоз, аэроплан, кран.

Современный художник должен создать вещи, равные им по силе, напряженности, потенциалу, в плане их психофизиологического действия на сознание человека как организующего начала.

А. Веснин
Апрель 1922 года.

ИЗ ЗАПИСИ «О ЗАДАЧАХ ХУДОЖНИКА» [2]. 1922 г.

Я считаю, что художник не должен изображать или трактовать вещи, созданные природой или руками человека, а должен делать новые вещи, которые вошли бы в мир как активные силы, организующие сознание человека, возбуждающие его к энергичной активности, действующие на него подобно динамо, приводящей в движение машину.

Темп современности динамический, большой скорости, ритм ее точный, прямолинейный, математический, и *взятый художником для сооружения вещи материал,* регулируемые волей художника согласно законам пластической ритмики, определяют строй вещи. [...]

ИЗ ПРОТОКОЛА ЗАСЕДАНИЯ ПОДСЕКЦИИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА СПИ РАХН (19 марта 1929 г.) [3]

[...] 1. Вступительное слово А. А. Веснина «Задачи современной архитектуры».

А. А. Веснин указывает, что архитектор должен войти в активное строительство новой жизни, должен принять участие в выработке самих архитектурных заданий, а не принимать готовое задание. Новая жизнь требует нового оформления, что и возможно лишь при использовании новых материалов и новейших технических данных. [...]

Н. И. Брунов задает А. А. Веснину вопрос, насколько учет ощущения имеет значение для архитектора и насколько архитектура стоит в зависимости от техники.

А. А. Веснин поясняет, что основная задача архитектора — организация новой жизни, причем техника — средство для осуществления. При старой технике правильной организации быть не может. Относительно «ощущения» замечает, что в задачу архитектуры это не входит, но оно является необходимым следствием работы, которая захватывает зрителя своим замыслом. Функциональная форма, доведенная до совершенства, должна быть совершенна и для зрителя, например аэроплан. В дальнейшем сторона интуитивная будет несомненно уменьшаться.

Н. И. Брунов задает вопрос: где же грань искусства и не искусства, если аэроплан считать искусством?

А. А. Веснин считает, что разница между искусством и не искусством лишь качественна. [...]

[...] Задача архитектора — организация пространства для определенной жизни.

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ДИСКУССИИ В СОЮЗЕ СОВЕТСКИХ АРХИТЕКТОРОВ НА ТЕМУ «ТВОРЧЕСКИЕ ЗАДАЧИ СОВЕТСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ И ПРОБЛЕМА АРХИТЕКТУРНОГО НАСЛЕДСТВА»[1]. 1933 г.

Товарищи, я не буду касаться доклада т. Аркина. Докладчик построил свой доклад так искусно, что с ним нельзя полемизировать, нельзя его и особенно приветствовать. Определенных выпадов против новой архитектуры в докладе не было, но все-таки было такое отношение, что новая архитектура — это не то, что нам нужно. Докладчик видит сущность новой архитектуры, с одной стороны, в том, что она функциональна, а с другой — формальна.

Из доклада можно сделать тот вывод, что Брунеллески был хорош и его примеру надо следовать. Докладчик говорит, что Брунеллески творчески пользовался классикой, следовательно, и мы должны пользоваться творчески классикой, а мы знаем, что Брунеллески полностью вносил в архитектуру римские капители и карнизы. Для того времени это было вполне естественно, так как задача состояла в том, чтобы во что бы то ни стало вырваться из угнетающей тьмы средневековья. Античность была тогда единственным для этого средством.

Теперь же слово «использовать» надо выкинуть и заменить его словом «усвоить», т. е. понять и превзойти. Но это отнюдь не значит «присвоить», как это теперь принято говорить и делать. Надо учиться, а поучиться можно многому, но не надо при этом увлекаться, а то можно действительно зайти в такой тупик, из которого не выберешься, — не будет времени воспринимать живую жизнь, так и будешь жить в феодальном строе.

Что надо познать в истории архитектуры? Прежде всего надо познать сущность архитектуры, т. е. то основное, что присуще архитектуре. Здесь первое — организация жизненных процессов. Второе — архитектоника, т. е. закономерность построения пространства, надо проследить, как она развивается и постепенно меняется. Понять сущность архитектуры, конечно, можно только на основе изучения истории архитектуры, причем не одной какой-либо эпохи, а только путем сопоставления различных эпох. Если вы просматриваете памятники Греции, Рима, готики и т. д., то только путем сопоставления можно выяснить себе их сущность, а не понимая сущности архитектуры, нельзя работать.

Сейчас не каждый ответит, в чем заключается сущность архитектуры. Для того чтобы суметь ответить, нужно хорошенько поработать, и поработать, пытаясь отделить основное ядро в архитектуре от второстепенного; мне кажется, что та или иная капитель, такая арка или другая арка — это не сущность архитектуры.

Второе — о форме и содержании. Такие вопросы — самые простые и вместе с тем очень трудные. Что такое форма, что такое содержание в архитектуре? Только путем внимательного анализа архитектуры можно понять это, а именно, что в содержание архитектуры входят жизненные процессы, задача организации самой жизни и, с другой стороны, идеологическое содержание.

Следовательно, что такое форма? Это организованное в материале пространство, конкретизирующее данное содержание.

Во всяком большом архитектурном замысле имеется единство формы и содержания. Вот очень важное и четкое, по всей архитектуре проведенное положение.

Для нас что важно сейчас? Для нас важны элементы формы, отвечающие нашему содержанию. Для того чтобы разрешить эту проблему, мы должны понять, что такое содержание, а раз в содержание мы вводим самую жизнь, то нам нужно понять ее развитие диалектически, понять идеологически, художественно. Таким путем мы можем подойти к одной из основных проблем новой архитектуры.

Второй урок, который нам дает архитектурное наследство, — это единство архитектуры и техники. Это очень интересный момент. Берем Парфенон, Рим, готику, — мы видим, колонны служат одновременно и архитектурным и конструктивным элементом, а у нас колонна часто бывает не конструктивным и не архитектурным элементом.

Не эклектическое использование старых приемов нам может помочь, а изыскание новых форм, связанных с новым содержанием. Поэтому к конструктивизму и функционализму нельзя так легкомысленно относиться. Борьба против эклектики, изыскание новых форм и нового содержания — вот какова задача.

ПРОБЛЕМА ИНТЕРЬЕРА[5]. 1934 г.

План — это база, основа каждого архитектурного проекта. Но мы привыкли не членить искусственно работу по проектированию, а совмещать одновременно процессы анализа и синтеза. Параллельно идет обдумывание и планового решения, и фасадного, аксонометрии и перспективы, т. е. происходит единый процесс создания архитектурного образа. Такой метод работы практиковался, однако, не всегда. Архитекторы старой школы (многие это делают и сейчас) механически членили свою работу. Сначала возникал план, затем разрезы, фасады, макет, аксонометрия и, наконец, перспектива, которая часто выявляла все недочеты архитектурного замысла. Нас наша практика убедила в том, что органически целостный

синтетический метод проектирования — от первоначальных плановых наметок до ансамблевой перспективы — наиболее рационален, экономичен и художественно плодотворен.

Связь между решением внутреннего пространства и внешним оформлением сооружения в подлинной архитектуре всегда являлась самой неразрывной и органической. В Пантеоне, например, круглая форма внутреннего пространства составляет единое целое с внешней круглой формой храма. Внутреннее пространство представляет собой, таким образом, единое целое с внешней композицией архитектурного сооружения, у нас же зачастую фасад решается самостоятельно, как декоративная композиция к уже заранее решенному пространству, или же, как это бывает у крупных мастеров, целесообразность, выдержанность плана подчиняется чисто фасадным моментам проекта. Так случилось с домом Наркомпочтеля Рерберга или с Госбанком Жолтовского. В первом случае ребра фасада глушат свет в рабочих помещениях, во втором случае к этим же результатам привела погоня за выдержанной стильностью фасадных стен.

Мы в своей работе никогда не поддаемся соблазну такого отклонения от генеральной идеи проекта. Например, харьковский театр мы решили в круглой форме, фойе также сделали кольцевое. Оно могло бы быть запроектировано в форме квадрата, но это нарушило бы плановое единство проекта. Двухсветное фойе Дома культуры Пролетарского района, освещаемое большим эркером, гармонически отображает идею фасада, сливаясь с ним в единое целое.

Современная архитектура (западная и советская) внесла значительные изменения в область планирования проекта. Я здесь имею в виду принцип так называемого свободного планирования, когда архитектор решает задачу организации внутреннего пространства, исходя исключительно из бытовых, интеллектуальных и социальных запросов человека. Советский архитектор не находится в большинстве случаев под властью какого-нибудь схоластического канона, всеподчиняющей традиции симметричности, нарушая связь между архитектурно организованным пространством помещения и его функциональным назначением. Наконец, система организации интерьера по принципу «переливающихся пространств» создает известную иллюзию композиционной игры внутри сооружения, что увеличивает как его художественную выразительность, так и функциональную целесообразность.

Когда я часто употребляю термин «функция», «функционализм», я начинаю опасаться, что буду неправильно понят. Современный функционализм в архитектуре никогда не претендовал на испове-

дание тех двух одиозных истин, в которых противники его обвиняют. Он никогда не полагал себя сочинителем каких-то новых, никогда в архитектуре не практиковавшихся принципов. О целесообразно разрешенных функциональных задачах думали все подлинные мастера и зодчие всех стран и всех веков. Мы также никогда не заявляли, что функции сооружения (в узком смысле этого слова) должны быть подчинены все прочие архитектурные компоненты, т. е. композиционная целостность образа, его художественное назначение и даже его роль декоративного элемента в общем ансамбле улицы, площади и города. Мы только утверждали, что нельзя до бесчувствия пренебрегать функциональным назначением сооружений, так как они воздвигаются для живых людей, с конкретными, хотя и чрезвычайно сложными бытовыми, интеллектуальными и социальными запросами. Так что, по существу, подлинный функционализм означает только возрождение извечно существовавшего в архитектуре примата функции (включая сюда не только утилитарное, но и художественное и социальное назначение здания) над схоластическим декоративным академизмом, но на значительно расширенной и усложненной базе современного человека — гражданина социалистической страны.

Проблема архитектурного интерьера у нас не только недоработана, но едва ли даже поставлена. Практически все наши крупнейшие мастера до сих пор уделяли внимание главным образом фасадным решениям и перспективе, а не внутренней организации пространства. А между тем мы и в этом отношении могли бы очень многому научиться у классики (включая в это понятие не только греко-римскую архитектуру, но и зодчество Возрождения, и прежде всего такого мастера, как Палладио, и архитектуру Египта, Индии и Китая). «Классики» были большими мастерами закономерного построения формы в зависимости от величины пространства и от удельного функционального веса каждого из помещений. Так достигалась известная, порою последовательная, порою контрастная иерархия масштабов отдельных помещений интерьера. Форма и величина их определялись последовательностью восприятия всей анфилады помещений. Здесь строго проводился принцип или постепенного сжимания пространства (египетский храм), или его столь же постепенного развертывания (Акрополь).

В нашем Дворце культуры Пролетарского района мы пытались следовать именно этому рациональному принципу. В известной части это осуществлено в уже построенном Малом театре, в значительно большей степени это осуществляется нами в будущем Большом театре. Для того чтобы сильнее развернуть фойе и большой зал, мы делаем, например, низкий вестибюль.

Так, например, в вилле Адриана близ Тиволи под Римом мы видим все время сменяющиеся формы пространства отдельных помещений и их перекрытий в порядке гармонического контрастирования.

Считая необходимым уделение проблемам интерьера значительно большего места, чем до сих пор, в архитектурных втузах, я полагаю, что при этом критическое освоение богатого классического наследства должно здесь занимать почетное место.

По аналогичному принципу должна быть построена в архитектурном интерьере и система пропорций. Она должна находиться в строгой зависимости от размера помещений, от их единого композиционного строя. Поэтому стандарты окон, дверей и т. д. здесь абсолютно не подходят. Допустимы стандартные элементы этих отделочных деталей, но их композиция должна быть всегда оригинальной и самостоятельно разработанной для каждого сооружения в отдельности.

Цвет является одним из факторов, организующих архитектуру. Но здесь требуется большое чувство такта от художника. Цвет может лаконически подчеркнуть архитектурную выразительность сооружения, но может ее и исказить. Иные мастера пользуются, кроме того, цветовой раскраской фасада и интерьера для маскировки недостатков архитектурного проекта. Примером искажающей раскраски можно было бы привести Триумфальные ворота, которые несколько лет назад были окрашены в черный и белый цвета. Примером тактичного и художественно продуманного отношения к раскраске сооружения я считаю работу бр. Стенберг, оформивших Дом культуры Пролетарского района в очень спокойных, но вместе с тем и весьма интенсивных и крепких тонах. Эта раскраска очень тонко обрамляет, «подает» пространство, создавая значительную иллюзию динамичности.

Чисто украшательская декоративная отделка интерьера советской архитектуре не нужна. Разные резные карнизы, пилястры и т. д. уже давно отжили свой век. Окна, двери, арматура должны составлять единый архитектурный комплекс со всей внутренней организацией пространства. Живопись (альфреско и сграффито), скульптура, в особенности в оформлении интерьера общественных сооружений, играют колоссальную роль, повышая, между прочим, и его функциональную выразительность. Мне кажется, что проблема организации внутреннего пространства правильно поставлена и решена в доме арх. Гинзбурга на Новинском бульваре. Там последовательно и эффективно осуществлен принцип переливающегося построения пространства.

Очень интересно решение интерьера в работах Корбюзье, Гропиуса и Мис ван дер Роэ. У нас часто раздаются голоса о чрезмер-

ной рафинированности архитектурных приемов Корбюзье. Но это ничего общего с действительностью не имеет. Тут нет никакой чрезмерной утонченности, никакой чрезмерной ставки на особое «богатство» оформления, а есть только очень тонкое и точное решение внутреннего пространства, т. е. как раз именно то, что столь необходимо всем нашим мастерам, и противникам Корбюзье не меньше, чем его сторонникам.

СПОРНЫЕ ВОПРОСЫ [6]. 1934 г.

В настоящий момент среди многих советских архитекторов наблюдается некая растерянность. [...]

С освоением архитектурного наследства получилась совершенно нелепая вещь. Большинство архитекторов подходит к наследству, как к сундуку с приданым, каждый тащит оттуда то, что ему нравится и приклеивает к своему проекту. Архитекторы и критики не понимают, что старая архитектура должна быть включена в новую в снятом виде. [...]

Борьба против упрощенчества часто сводится к борьбе против серьезной, простой и изящной архитектуры конструктивизма, причем под конструктивизмом понимается архитектура, ничего общего с ним не имеющая; очень большие достижения советской архитектуры, например дом Легпрома на Мясницкой — постройка архитектора Корбюзье, и бездарную халтуру валят в одну кучу, называя и то и другое «конструктивизмом», «коробками», «упрощенчеством».

Богатство в архитектуре понимается не как богатство содержания, не как богатство простых изящных форм, а как бессмысленное, бессвязное наворачивание деталей.

Борьба за качество часто сводится к борьбе за качество технического выполнения в натуре или на бумаге и игнорируется качество архитектурного решения. (Высокий уровень выполнения, конечно, необходим, но совершенно недостаточен для того, чтобы сооружение было действительно высокого архитектурного качества.)

Образность в архитектуре подменяется часто символизмом.

ИЗ ВЫСТУПЛЕНИЯ НА ОБЩЕМОСКОВСКОМ СОВЕЩАНИИ АРХИТЕКТОРОВ В ФЕВРАЛЕ 1936 г. [7]

Проблема формы — одна из основных в каждом искусстве, формализм же — определенно отрицательное явление, с которым необходимо вести борьбу. Между тем очень часто путают эти два понятия.

В то время как работающий над формой исходит из содержания и выявляет форму из содержания, формалист работает исходя из

фантазии и лишь впоследствии втискивает содержание в ту форму, которую ему подсказывает фантазия. Делает он это часто совершенно произвольно.

Основой всякого искусства является *единство формы и содержания*. Новое содержание нашей жизни требует новых форм, и задача архитектора — их найти.

Чтобы создать новые формы, нужно знать законы формообразования, изучить архитектуру прошлого.

Но для создания новой архитектуры необходимо не голое отрицание старой архитектуры, не раздавливание зерна, как говорил Энгельс, а отрицание подлинно диалектическое, при котором все положительное, все жизненное переходит в новое и подлежит дальнейшему развитию.

Мы должны разобраться в громадном архитектурном наследии, что́ в нем существенно для *архитектуры как таковой* и что́ существенно *для архитектуры определенной эпохи*.

Существенным элементом архитектуры является колонна, но египетские, дорические, ионические, возрожденческие колонны, колонны барокко и готики — явления временные, существенные лишь для данной определенной эпохи.

Для архитектуры существенны и метр, и ритм пропорции, и пропорциональность, и т. д., но опять-таки не существен метр Парфенона. Метр Парфенона — один, египетский метр — другой, метр Ренессанса — третий и т. д. *Мы должны найти новые метры, новые ритмы, новые пропорции*.

Мы должны разобраться в том, как из содержания рождается форма. Если мы посмотрим на египетские храмы, станет ясно, что эта форма является конкретизацией данного содержания. Возьмите Грецию, готику, Возрождение, — всюду в лучших памятниках мы находим эту конкретизацию содержания. [...]

Я забыл указать еще на существенный вопрос — о пространстве. [...] В истории архитектуры решения пространства всюду различны. В египетских храмах идет постепенное сжатие пространства. И это сжатие пространства психологически подавляет. Это как раз было задачей архитектора — этим он выразил содержание, конкретизировал это содержание. Очень интересны развертывание, сжатие, переплетение пространства в римских термах и т. д. У Корбюзье очень интересно новое решение пространства, когда одно пространство переходит в другое.

Этот принцип переливающегося пространства мы применили во Дворце культуры в Ленинской слободе[8]. В фойэ — большой объем пространства, в который входят 1-й и 2-й этажи.

Касаясь формалистического течения в нашей архитектуре, справедливо указывают на недостатки Мельникова. Наряду с хорошими работами (например, павильон для сельскохозяйственной выставки «Махорка», который никак нельзя считать формалистическим, или павильон парижской выставки) Мельников в других работах выступает как формалист. Безусловно формалистично его решение Дома Наркомтяжпрома, например бутафорские лестницы, 16 этажей, загнанных в землю. [...]

[...] Леонидова во всяком случае надо выделить и не рассматривать его как формалиста[9]. [...]

Мы ищем новые формы. Нужно искать их исходя из содержания жизни, учитывать как функциональную сторону, так и восприятие, и т. д. Все это входит в содержание. Содержание — это не просто утилитарная функция, в него входят и функции идеологического порядка. [...]

Несколько слов о простоте и упрощенчестве. Эти два понятия часто путают. Простота — это большое достижение, наш идеал. Но мы должны стремиться к *мудрой простоте,* как к определенному синтезу, который включал бы в себя все богатство мыслей, сведенное к самым простым сжатым формам. Упрощенчество — это отсутствие какой бы то ни было мысли. К сожалению, многое, что делалось и делается еще в архитектуре, действительно можно назвать упрощенчеством.

Как на хороший пример простоты я указал бы на Парфенон. Это исключительно простая и содержательная вещь. Затем — Капелла Пацци Брунеллески (*Мордвинов:* И Корбюзье на Мясницкой?). И Корбюзье на Мясницкой[10]. Я считаю, что ряд работ Корбюзье стоит на уровне работ Брунеллески.

Ряд положений конструктивизма, над которыми мы работали, остаются верными и сейчас. [...] Прежде всего — *органичность архитектуры.* Мы ставили себе задачу найти формы, вытекающие из функции материала и конструкции. Это положение остается верным, но оно должно быть развито, ибо раньше, *хотя мы и понимали под функциями функции утилитарные и идеологические, но у нас все-таки превалировали функции утилитарные.*

Остается и постоянное *искание нового социального типа,* которое должно быть развито в искании нового образа. Остается, к сожалению, *борьба с эклектикой.* [...] *Остается борьба за внедрение последних достижений строительной техники. Откидывается упрощенческое понимание функции,* как я уже говорил, *и недостаточный учет художественного момента,* в частности в процессе проектирования.

В свое время мы были уверены, что правильная организация функций в результате даст архитектурное решение (*Аркин:* Что хорошо функционирует, то хорошо и выглядит?). Совершенно верно. *В этом отношении у нас была ошибка. Попросту говоря, это не оправдалось на практике.* Мы не искали образа заранее. У нас была уверенность в том, что образ будет найден в процессе работы. Я и сейчас говорю: необходимо, чтобы форма вытекала из содержания, но не автоматически, нужно одновременно идти с разных сторон, и творческое воображение нужно очень сильно развивать.

В свое время некоторые наши товарищи, правда меньшинство, определенно загибали в вопросах искусства. Они говорили, что искусство — это пережиток и вместо искусства выдвигали художественный труд. Те же товарищи, которые с ними не соглашались (в том числе и я), *недостаточно активно боролись с этим загибом.* Правда, в нашем журнале мы никогда не пропускали лозунга «долой искусства». [...]

Конструктивизм должен все время развиваться и идти вперед. [...]

СОВРЕМЕННОСТЬ И НАСЛЕДСТВО [11]. 1940 г.

[...] Мы, советские архитекторы, обязаны найти новую архитектурную форму, отвечающую новому содержанию.

Мы должны знать архитектуру прошлого не для того, чтобы переносить ее формы в наши проекты и постройки, а для того, чтобы, переработав ее, на основании точных знаний создать новую советскую социалистическую архитектуру, созвучную нашей великой эпохе.

При освоении архитектурного наследия нельзя ограничиться освоением зодчества одной какой-либо эпохи, например архитектуры Греции, Рима или итальянского Ренессанса (как это делается многими архитекторами), а необходимо охватить всю архитектуру в целом, в ее историческом развитии, начиная от ее истоков и кончая передовой архитектурой современного Запада и Америки. Наряду с освоением архитектуры господствующих классов необходимо изучать и народную архитектуру (например, архитектуру маленьких итальянских городков, нашего Севера, народную архитектуру Кавказа, Востока и т. д.), зачастую имеющую высокие архитектурные качества.

Одна из больших задач освоения архитектурного наследия заключается в том, чтобы на основании изучения лучших образцов архитектуры установить точное понятие сущности архитектуры, т. е.

установить то основное, что присуще каждому архитектурному произведению независимо от времени, когда оно создано, то основное, что отличает архитектуру от инженерии, с одной стороны, и от других видов искусства — с другой.

Необходимо выяснить, почему мы называем архитектурой совершенно непохожие друг на друга произведения: египетский храм, греческий Парфенон, римский Пантеон, готический собор Нотр-Дам в Париже, Дворец дожей в Венеции, капеллу Пацци Брунеллески во Флоренции, Успенский собор в Москве, церковь в селе Коломенском, виллы Фрэнка Ллойда Райта, дом в Вокрессон и виллу Кука Корбюзье, Парижский павильон Иофана и др.

Я думаю, что основным признаком архитектуры является претворение социально-утилитарной функции сооружения в художественную, образную, архитектоническую, пространственную форму, сконструированную из строительного материала. Сущность архитектуры находится постоянно в развитии и проявляется в самых различных формах.

На основе понимания сущности архитектуры и глубокого освоения содержания новой строящейся жизни в нашей стране необходимо выяснить, какова должна быть сущность советской архитектуры.

Для архитектуры существенна образность, но относителен, несуществен тот или иной конкретный образ. В каждую эпоху создаются свои образы, и образы одной эпохи, как бы прекрасны они ни были, непригодны для другой эпохи.

Грубую ошибку делают архитекторы, думая, что архитектурные образы, созданные, например, в эпоху итальянского Ренессанса и существенные для своего времени, остаются существенными и для нашего времени и что образы эти можно переносить на свои проекты и постройки.

Существенной для архитектуры является архитектоника, т. е. закономерность пространственного построения, но та или иная система построения не существенна, эти системы постоянно меняются, и для каждой эпохи существенны свои системы построения.

Колонна является существенным элементом архитектуры: египетская же колонна существенна только для египетской архитектуры, в других больших архитектурах она не встречается. Примененная в советской архитектуре, египетская колонна становится нелепостью. То же относится и к греческой, римской, готической колоннам, к колонне эпохи Возрождения.

Существенна для архитектуры метрическая или ритмическая расстановка колонн, но несущественна расстановка их на расстоянии 1, $1^1/_2$, 2, 3 диаметров.

Одним из основных законов архитектуры, как и всех искусств, является единство формы и содержания.

Я думаю, что под содержанием в архитектуре следует понимать социально-утилитарное содержание (т. е. общественно-бытовые, индивидуально-бытовые и производственные процессы, протекающие в архитектурном сооружении) и художественно-идеологическое содержание. Под формой следует понимать систему художественно-архитектонического построения пространства в строительном материале, конкретизирующую данное содержание.

То или иное содержание может быть выражено более или менее точно разными формами, вопрос же заключается в том, как найти форму, наиболее точно выражающую данное содержание. [...]

Во всех лучших образцах архитектуры всегда найдена отвечающая содержанию надлежащая форма.

Только непониманием многими советскими архитекторами законов подлинного искусства — закона единства формы и содержания, можно объяснить отказ этих архитекторов от искания новых форм советской архитектуры, отвечающих новому содержанию, и перенесение ими на их проекты и постройки всяческих ренессансных форм.

Мы, советские архитекторы, должны брать пример с великого пролетарского поэта Маяковского, неустанно работавшего над созданием в поэзии новых форм, полностью отвечающих новому содержанию, и создавшего гениальное произведение «Ленин» и много других замечательных произведений.

Архитектурный образ — это сконцентрированное, художественное, пластическое выражение содержания данного сооружения. Архитектурный образ строится на базе социально-утилитарной функции через художественно-идеологическое ее претворение. Для архитектурного образа должны быть характерны ясность, выразительность, пластичность, четкость архитектурной идеи. [...]

Перед советскими архитекторами стоит громадная задача: создание образов социалистического жилища, правительственных зданий, дворцов культуры, клубов, санаториев, детских садов, яслей, образов социалистической промышленности, образов не только отдельных сооружений, но целых комплексов и социалистических городов.

В основу композиции лучших образцов архитектуры всегда положена та или иная архитектурная идея, т. е. та или иная система построения, те или иные основные формы, причем эта архитектурная идея — всегда очень простая, ясная и вместе с тем богатая по содержанию. Архитектурная идея обычно содержит основную архитектурную тему, которая проходит через все сооружение то развиваясь, то затихая; появляется новая тема, темы переплетаются

в определенных местах. Обыкновенно в композиционных центрах это переплетение и нарастание достигает наивысшего напряжения. [...]

При освоении архитектурного наследия должна быть проделана углубленная работа по архитектурно-формальному анализу лучших образцов архитектуры с целью изучения композиционных средств, которыми пользовались большие мастера для достижения в архитектуре образности, целостности, органичности, стильности, для достижения единства формы и содержания, для достижения тех или иных архитектурных качеств: монументальности, устойчивости, легкости, стройности, величественности, статичности, динамичности и т. д. Эти архитектурно-композиционные средства образуют целые системы отношений архитектурных элементов как между собой, так и ко всему целому, системы пропорций, различные системы построения пространства, объемов ритмических и метрических рядов, весовых отношений архитектурных масс, соподчинения элементов и т. д. Необходимо изучение приемов решений различных видов композиций (фронтальная, объемная, глубинно-пространственная), приемов решений композиционных центров, симметричных и асимметричных композиций. Формальный анализ надо производить одновременно на характерных образцах архитектуры разных эпох для того, чтобы было ясно, как через количественные изменения пространственных величин получается качественно новая архитектура.

Необходимо также изучить на лучших образцах архитектуры, какими средствами и приемами достигали мастера единства целого и деталей, выдержанности, стильности всего сооружения в целом. [...]

Надо изучать архитектурно-композиционные средства, которыми пользовались большие мастера для достижения в своих сооружениях масштабности, т. е. выразительности величины архитектурной формы по отношению к человеку. Эти композиционные приемы в основном могут быть сведены к следующему: контраст элементов формы к самой форме, контраст больших и малых форм, перспективное уменьшение частей кверху, акцентировка форм в верхней части здания, выявление элементов, дающих представление об их величине (например, дверь, ступени, парапет, балконы), соразмерность сооружения с окружающей средой и т. д.

Необходимо изучить системы построения пространства: внутреннего пространства, построения площадей, комплексов и городов.

Наряду с этим следует обратить внимание и на органичность в лучших образцах архитектуры, т. е. на единство архитектуры и техники, архитектуры и социально-утилитарной функции. [...]

Архитектура и инженерия не являются несводимыми противоположностями. Через художественно-идеологическую выразительность

и архитектонику инженерное сооружение становится архитектурным сооружением, как, например, римские акведуки, московская кремлевская стена с ее сторожевыми башнями, многие старые итальянские мосты, многие современные мосты, ангар Фрейсинэ. С другой стороны, архитектурное сооружение, решенное вне художественно-идеологической выразительности, без пропорций, без ритма, перестает быть архитектурным и становится просто произведением строительного дела. В данном случае через количественные изменения пространственных величин (их соотношений) одно качество переходит в другое.

Очень важной проблемой архитектуры является проблема синтеза искусств: архитектуры, скульптуры и живописи. Синтез этих искусств нужно понимать не как сумму (архитектура плюс скульптура плюс живопись), а как создание такого диалектического единства, в которое эти искусства взаимно проникают, т. е. архитектура становится скульптурной и живописной, скульптура и живопись — архитектурными. Ведущим фактором в этом единстве является архитектура; скульптура и живопись должны быть архитектурно-композиционными элементами, не теряя своей специфики. [...]

Стиль каждой эпохи и даже отдельных исторических периодов проходит через все искусства, через всю бытовую обстановку, через религию, философию, науку. [...]

Перед советским искусством стоит громадная задача: создать единый, многообразный советский стиль социалистического реализма, который объединил бы все искусства. Этот стиль будет создан на основе глубокого понимания содержания нашей социалистической действительности.

ИЗ БЕСЕДЫ ПО ПРОБЛЕМАМ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ СОВЕТСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ [12]. 1947 г.

Со всякой [...] старой архитектурой неразрывно связаны те или иные исторические ассоциации. Ассоциации в архитектуре — весьма важная сторона художественного образа, что, к сожалению, не всегда учитывается в нашей архитектурной практике...

— Но ведь вы же не отрицаете вообще возможности использования нами архитектурного наследия прошлого?

— Нет, ни в коей мере. Я отнюдь не «нигилист» в отношении архитектурного наследия. Я очень люблю и высоко ценю все подлинно художественное, что завещано нам различными историческими стилями. Но я против перенесения в наше искусство старых стилистических форм. Без самого пристального изучения архитек-

турного наследия мы не сможем создать новой архитектуры. Но изучать надо не только античность и Ренессанс, а все историческое наследие в целом, потому что в каждом стиле заложен больший или меньший запас творческого архитектурного опыта.

В каждом стиле помимо временного и местного есть нечто выходящее за пределы данного места и времени. В произведениях Шекспира многое принадлежит только его эпохе, многое перерастает его эпоху и является для нас близким и понятным. То же самое и в архитектуре.

Мы должны брать из архитектурного наследия не временное и местное, а только то, что имеет непреходящее значение. Обычно же происходит как раз наоборот. Создаются произведения, заимствующие именно временные элементы старых стилей, с явным отпечатком эпох.

— Но ведь есть эпохи от нас очень далекие и нам чуждые, а есть такие, которые во многом близки нам по своему художественному мировоззрению. Почему мы должны ограничивать себя изучением только принципов их творческой работы и не можем воспользоваться конкретными формами их архитектуры?

— Конечно, есть эпохи нам более близкие и более далекие. Но вопрос о возможности использования конкретных архитектурных форм, мне кажется, во всех случаях, по отношению ко всем эпохам и стилям должен решаться принципиально одинаково.

Ассоциации, которые связываются у нас с конкретными архитектурными формами различных исторических стилей, не случайны: конкретные архитектурные формы выражают и конкретное содержание, относящееся к определенной эпохе. По отношению к некоторым эпохам и стилям показать невозможность заимствования конкретных форм более легко, по отношению к другим — более трудно. Особенно наглядно это, например, по отношению к такому стилю, как рококо. Грациозные кривые линии архитектуры рококо, его легкая пластика, зеркала, обилие цветов, игривые пасторали стенных росписей и т. п. — все это прямое отражение светского быта французской аристократии XVIII века с его балами, танцами, париками, позами, с его погоней за легким и занимательным времяпрепровождением, далеким от серьезной мысли и серьезного труда. Создавать сейчас архитектуру на мотивы рококо — значит воскрешать в нашем воображении атмосферу бальных залов XVIII века.

— Считаете ли вы, что мы не имеем права воспользоваться такими элементами архитектурного наследия, как ордер и колонна?

— Колонной — пожалуй, но ордером — нет. Колонна — это всеобщая архитектурная форма. Колонна есть архитектурно оформленная опора, а без опор и их архитектурного оформления не может

обойтись почти ни один архитектурный стиль. Но конкретное оформление колонны, так же как ордер, всегда относится к определенному стилю и принадлежит к тому, что является временным и местным.

Возьмите, например, тяжелую египетскую колонну. Годится ли она для нас? Нет. Чрезмерная мощь ее форм, избыток затраченного на нее материала, сама изобразительная сторона ее, т. е. ее сходство с гигантскими растительными формами,— все это служит возвеличиванию «божественной» власти фараона.

Другой аналогичный пример — готическая колонна. Если вы возьмете типичную готическую капитель колонны, с колючими растениями, с головками ангелов, с причудливыми формами, повторяющими формы животного мира, со странной динамикой переплетающихся орнаментов, вы ясно увидите, что готическая капитель — порождение своего времени и что повторение ее фантастики было бы полнейшей бессмыслицей.

Дело здесь, однако, не в одних изобразительных формах. Само архитектурное построение колонны, ее сложное поперечное сечение, ее превращение в пучок тонких, динамически устремленных кверху колонок, предельное облегчение ее тела — все это подчинено единой идее, единому образу готического собора, в котором колонны с их капителями являются неотъемлемыми составными частями общего архитектурного организма. Вырывать готическую колонну из ее привычного архитектурного окружения и вставлять в архитектурное сооружение нашего времени — значит нарушать внутренний смысл архитектурных форм.

— Но можно ли все-таки вопрос об использовании наследия решать одинаково для всех стилей? Не находятся ли античность и Ренессанс в ином отношении к нам, чем рококо, египетский стиль и готика? Египетская и готическая колонны почти не нашли себе применения вне пределов породившей их эпохи, тогда как античный ордер оказался созвучным и Ренессансу и классицизму. Разве в античном ордере не больше элементов, переживших свою эпоху, чем в египетской архитектуре и в готике? Разве Парфенон и Венера Милосская не являются более близкими и понятными нам произведениями искусства, чем египетский храм или готические химеры?

— Конечно, греческое искусство ближе нам, чем готическое или египетское, но отсюда не следует, что мы можем облекать свое искусство в греческие формы без ущерба для чувства современности, без риска соскользнуть в сферу иного художественного и общего мировоззрения. Венера Милосская не может не вызывать в нас величайшего художественного восторга, но разве можно ее водру-

зить в качестве эмблемы на каком-либо современном советском здании? Ведь помимо реалистического изображения изумительно прекрасного женского тела в ней есть поза и определенное выражение лица и фигуры, которые заставляют нас воспринимать ее как женщину совершенно иной эпохи. Венера Милосская — это безмятежная и гордая олимпийская богиня, а отнюдь не физкультурница или героиня труда. То же самое и Парфенон: это древняя Греция, это храм для культа другой олимпийской богини. Ордер Парфенона теснейшим образом связан со всей его композицией, с его фасадами, с его планом, с его архитектурным образом и с воплощением в нем религиозного мировоззрения.

Копирование ордера Парфенона в наших зданиях было бы перенесением в современную действительность отголосков старины, хотя и прекрасной, но чуждой мировоззрению нашей эпохи.

Это не значит, конечно, что нам в Парфеноне нечему учиться и что мы не должны обогащать своей архитектуры применением заложенных в нем общих архитектурно-композиционных принципов, касающихся тектоники сооружения, ритмов, пропорций, органичности построения целого и т. д. Но опять-таки повторяю, что учиться мы можем не только у греческого искусства. Мы должны изучать весь ход развития мировой архитектуры — от каменного века до вчерашнего дня. [...]

— Но ведь вы же не против применения в архитектуре скульптуры, живописи и других декоративных искусств, хотя это применение сплошь и рядом не бывает мотивировано ничем, кроме требования художественной выразительности и красоты? Вы же не против синтеза искусств?

— Нет, конечно. Синтез искусств мы считаем могучим средством создания полноценного архитектурного произведения. [...] Мы, однако, против декорирования архитектуры архитектурой. Скульптура и живопись, примененные в архитектуре, никого не обманывают. Архитектурная же декорация всегда выступает с претензией на реальную функциональную или конструктивную роль, и, если она этой роли в действительности не играет, она оказывается внутренне фальшивой.

— Но вы как будто вообще очень скупы на декоративные средства — и на средства самой архитектуры и на средства изобразительных искусств?

— В применении декоративных средств мы действительно осторожнее и требовательнее многих наших товарищей по архитектуре. Синтез искусств — прекрасная вещь, но он хорош тогда, когда он органичен. Для достижения же органичности требуются в первую очередь два условия: во-первых, единство образов произведений

различных искусств (в данном случае архитектуры и скульптуры), во-вторых, их внешнее композиционное единство.

Единство образа достигается тогда, когда архитектура насыщена той же жизнью и тем же содержанием, что и дополняющая ее скульптура. Для внешнего же их композиционного единства необходимо, чтобы скульптура стала до известной степени архитектурной, чтобы, например, ее пластика, ритм и масштаб помогали выявлять пластику, ритм и масштабность самой архитектуры.

Этой органичности синтеза различных искусств часто недостает произведениям наших архитекторов. Скульптура и живопись применяются сплошь и рядом для того, чтобы замаскировать скучность и маловыразительность архитектуры. Мы, конечно, решительно против такого рода «синтеза», получившего справедливое название «украшательства».

Архитектура не должна искать спасения у других искусств, она должна быть прекрасна и выразительна сама по себе. И только при этом условии она может вступать в художественное содружество с ними. Кроме того, надо сказать вообще, что применение изобразительных искусств, например скульптуры, не всегда и не везде уместно. В особенности не всегда и не везде уместно их обилие. [...]

— В каком направлении идут ваши искания новых образов, нового содержания и новых форм в архитектуре интерьеров, в частности в композиции планов советских архитектурных сооружений?

— В архитектуре наших интерьеров мы добиваемся прежде всего ощущения легкости, бодрости, свободы и простора. Вы спросите, какими средствами? Одним из главных средств является для нас построение интерьеров по принципу «перетекающего» пространства. Если вам приходилось в детстве стоять в углу лицом к стене, вы, конечно, хорошо помните это неприятное ощущение стены перед глазами.

Если вы хотите добиться чувства свободы и простора, вы должны максимально разомкнуть пространство интерьера. С этой целью мы, во-первых, по возможности устраняем внутренние перегородки там, где это не идет в ущерб функциональным требованиям, во-вторых, опять-таки там, где это возможно по функциональным соображением, мы заменяем непрозрачные перегородки стеклянной стеной или стеклянными дверями.

Дело здесь, однако, не только и не столько в том, чтобы просто вынуть внутренние перегородки или заменить их стеклом. Простое увеличение кубатуры интерьера далеко не всегда дает в результате ощущение простора и свободного пространства. Этот эффект получается там, где граница между двумя помещениями каким-то

образом сохранена и в то же время из одного в другое открыт более или менее свободный доступ. На этом принципе построен эффект открытой анфилады. Но анфилада — частный случай «перетекающего» пространства.

Впечатление разомкнутости зависит от того, как одно пространство открывается в другое, в частности от величины проемов, от их формы, характера и постановки. Все это должно быть продумано и художественно найдено. И как во всех прочих сторонах архитектурной композиции, большую роль играют здесь свежесть художественного приема, необычность построения и удачно примененные художественные контрасты.

Постараюсь пояснить вам наши искания в этом направлении на конкретных примерах.

Одним из таких примеров является фойе Дворца культуры завода им. Лихачева в Москве. Нам хотелось, чтобы в этом фойе дышалось полной грудью, легко и свободно. Мы пытались достигнуть этого несколькими средствами.

Во-первых, мы открыли с боков лестницы на верхний этаж, вместо того чтобы отгораживать их от фойе стенами лестничных клеток. Пространство фойе раздвинулось: самые лестницы приобрели необычайно открытый характер, стали как бы омываться пространством окружающего их просторного помещения. Они подчеркнули значение верхнего пояса фойе, создали перетекание пространства снизу вверх и сверху вниз.

Во-вторых, мы открыли в фойе кулуары расположенных друг над другом ярусов. Пространство фойе, переходящее, таким образом, в глубину театральных интерьеров, стало двухэтажным и по контрасту с более низкими кулуарами — высоким и просторным.

Необычный прием включения лестниц и галерей в интерьер должен, по нашему мнению, подчеркивать разомкнутость пространства.

Наконец, наружную сторону фойе мы раскрываем огромным окном во всю высоту помещения. Впечатлению слияния фойе с наружной средой должны способствовать две особенности этого окна. Во-первых, это не просто окно, а эркер, т. е. интерьер, выступающий в наружное пространство (помимо создания особо открытого помещения эркер в данном случае просто увеличивает его площадь). Во-вторых, мы долго работали над оконной рамой, пока не нашли второй, более тонкой сетки оконного переплета, которая по контрасту с основной, толстой сеткой придала особую легкость и прозрачность застеклению окна, как бы устранила создаваемую им художественную преграду и подчеркнула взаимную связь наружного и внутреннего пространства. Вряд ли нужно добавлять, что, проектируя фойе да и весь Дворец культуры в целом, мы пытались создать

художественный образ чисто архитектурными средствами, на основе применения новых материалов и использования открываемых ими новых конструктивных и художественных возможностей.

— Каким образом вы связывали интерьер с внешним обликом здания?

— В данном случае — очень просто. На фасаде ясно выражены не только объемная форма, но, до известной степени, просторно-открытый характер интерьера. Его высота и вынос композиционно подчеркнуты расположенной под ними, тоже округлой в плане, но более низкой и уходящей в глубину лоджией входа. Главным художественным содержанием фасада и являются выраженные в нем жизнь, функция и структура интерьеров.

— Скажите, то, что вы говорили о «перетекающем» пространстве, его разомкнутости, об ощущении свободы и легкости в интерьере — все это было предметом ваших исканий только в данном частном случае или это имеет для вас более общее значение?

— Некоторые конкретные формы и композиционные приемы, способствующие созданию перетекающего пространства, не могут, конечно, повторяться постоянно и составляют принадлежность только данного нашего здания. Но ощущение свободы и простора, открытый характер и разомкнутость пространства являются постоянным предметом наших исканий при создании самых различных интерьеров. Композиционные приемы, способствующие достижению этого художественного эффекта, могут быть чрезвычайно разнообразными.

Например, в большом машинном зале Днепрогэса мы пытались раскрыть пространство при помощи длинного горизонтального эркера. Сквозь эркер открывается замечательная широкая панорама Днепра. Эркер устанавливает связь между интерьером и наружным пространством.

— Каким образом вы выискиваете конкретные формы вашего «перетекающего» пространства, ваших эркеров, ваших окон, лестниц и т. п.? Вы исходите при этом только из задуманного вами художественного образа или из соображений функциональных, из утилитарной рациональности архитектурного построения проектируемого здания и его внутренних помещений?

— Мы никогда не жертвуем функцией и утилитарной рациональностью ради художественной формы. Мы всегда ищем наиболее тесного единства между ними. И поиски решений, наиболее целесообразных в функциональном отношении, нередко приводят нас к наиболее удачным решениям художественной формы. Так, например, низко поставленный эркер в машинном зале Днепрогэса был подсказан В. А. Веснину помимо стремления раскрыть пано-

раму необходимостью устранить чрезмерно яркие солнечные отблески на блестящей поверхности машин.

Не подумайте, однако, что я хочу защищать функционализм. Одного функционального решения недостаточно для архитектуры. Необходим образ, связывающий архитектурную композицию в единое художественное целое. Но образ не может привноситься в архитектурное произведение извне, без учета его функциональных особенностей.

Задача зодчего — архитектурно разрешить функцию. Архитектурно — значит, как я сказал, образно, художественно. Только такой подход ведет к созданию внутренне органичных архитектурных произведений. Разрешить архитектурно функцию — значит построить здание не только без ущерба для его функционального содержания, но и с использованием его в качестве существенной основы для архитектурной композиции.

При таком подходе к архитектуре здание строится из функционально необходимых частей, связанных между собой функциональной целесообразностью. Каждая часть его будет нужна, а сочетание частей будет внутренне обоснованным. Композиция здания при этих условиях далека от произвольности, свойственной архитектурным произведениям, представляющим собой насильственное сочетание функции и образа. Она построена из существенно важных для архитектуры элементов, а не из декоративных объемов, частей и деталей. Она будет не отвлеченным произведением декоративного мастерства, а полноценным произведением архитектуры, совмещающим в себе и искусство и утилитарные качества. Функционально обоснованное архитектурное сооружение напоминает целесообразностью построения форм природу. Форма уха, глаза, цветка и т. п. — все это соответствует своей функции, функционально оправдано.

— Вы считаете, что функциональная целесообразность входит существенным элементом в состав художественного образа архитектурного сооружения?

— Да, но, говоря об архитектурном, образном решении функции, я хотел сказать нечто большее, а именно, что существенное содержание архитектурного образа составляют конкретное функциональное назначение, характер и внутренняя жизнь различных частей здания, а не просто абстрактный момент их функциональной оправданности. Это во-первых. А во-вторых, что архитектурное оформление различных частей здания должно не просто украшать фасады, но делать более выразительным и прекрасным выявление вне их конкретного содержания, функции, назначения. Только такое понимание сущности архитектурного образа ведет к единству формы

и содержания, внутреннего и внешнего, о чем мы так настойчиво говорим, когда речь заходит о социалистическом реализме в архитектуре. С какими функционально существенными частями мы имеем дело, например, в театральном здании? Со входом, с вестибюлем, лестницами, фойе, зрительным залом, сценической коробкой. В проекте Музыкального театра в Харькове мы сознательно выявляем эти части в наружном строении здания, а не прячем их в один общий геометрический объем. Здание выглядит снаружи не как простое геометрическое тело, а как сложный архитектурный организм, каким оно и является по своему внутреннему устройству.

— В этом показе внутреннего снаружи и заключается архитектурное оформление функции, о котором вы говорите?

— Нет, одного этого показа совершенно недостаточно. Необходимо еще по крайней мере соблюдение двух условий. Первое — это, как я уже говорил, такой показ, такое оформление каждой архитектурной части снаружи, которое делает выразительным, прекрасным и значительным то, что оно содержит внутри. Задача не в том, чтобы просто показать снаружи, что перед нами внешняя оболочка театрального фойе, зрительного зала и т. д., а в том, чтобы показать, например, в этом фойе его воздушность, простор и обилие света, в зрительном зале — его замкнутый прекрасный мир, в сценической коробке — доминирующую над всем театральным целым ее многозначительность — уход от повседневности, испытываемый присутствующим в зале зрителем театральных представлений, слушателем концертов, участником торжественных заседаний.

Второе, что необходимо для архитектурного оформления функции, — это связь внутренних и наружных архитектурных частей по художественным законам архитектурной композиции. При этом и во взаиморасположении частей, т. е. в построении целого, должна учитываться функциональная органическая связь их друг с другом.

— Какие художественные законы архитектурной композиции вы имеете в виду и как в конкретных случаях следует понимать эту органическую связь частей?

— Постараюсь объяснить это на примере одного из вариантов проекта Музыкального театра в Харькове.

Исходными пунктами всего построения театра были для нас тесно связанные друг с другом в плане формы зрительного зала и сцены. Зрительный зал мы проектировали в виде единого амфитеатра, без лож и других привилегированных мест, утерявших до известной степени свой смысл в нашем бесклассовом, последовательно демократическом обществе. Сцену, учитывая современные технические достижения, мы задумали вращающейся и в связи с этим круг-

лой в плане. Две пересекающиеся друг с другом окружности зрительного зала и сцены определили собой и общую форму целого, потому что вокруг зала естественно и органично располагались кольцом фойе, вокруг сцены — подсобные сценические помещения. Все это вместе мы могли бы замкнуть, как это делается обычно, в общую прямоугольную призму. Но это создало бы нерациональную форму театральных помещений, расположенных в углах здания, где их план пришлось бы ограничивать частично прямыми, частично кривыми линиями; кроме того, это маскировало бы снаружи внутреннюю организацию здания.

В композиции внешнего объема сооружения мы ограничиваемся обычно сравнительно немногими формами, но стремимся связать их друг с другом художественными контрастами. Помимо контрастов мы часто прибегаем к ритмической группировке форм, однородных или развивающих, каждая по-своему, общий композиционный мотив.

В харьковском театре такой группой форм является, например, купол над зрительным залом и кольцевые объемы окружающих его фойе. Все они развивают общий мотив динамического устремления к передней плоскости сцены, которую мы высоко поднимаем над зрительным залом и создаем тем самым сильный контраст между вертикальной плоскостью фасада сценической коробки и устремленными к ней криволинейными формами передней части театра. Высотность композиции мы подчеркиваем ступенчатым подъемом частных объемов к середине — ритмическое расположение, в котором каждая форма контрастирует с соседней, и в то же время все они развивают общий мотив подъема.

Динамическое устремление форм к сцене мы оттеняем контрастом с входным портиком, который располагается по дуге, обращенной (в противоположность дугам фойе) вогнутой стороной не внутрь здания, а наружу. Таким образом, основные функционально продиктованные объемы здания оказываются связанными друг с другом композиционными отношениями, создающими из отдельных частей единое художественное целое. Найти верный и глубокий, т. е. правдивый, значительный и содержательный образ этого целого — такова всегда наша главная задача.

— Отношениями контраста и ритмической группировки и исчерпываются применяемые вами композиционные приемы?

— Нет, конечно. Архитектор не может не думать о ряде других композиционных отношений, например о масштабности, о пластике архитектурного сооружения и т. д. К таким отношениям принадлежат единство и соприналежность различных частей здания,

Ради этого единства мы повторили портик входа в самом корпусе здания, связывая таким образом различные части общим архитектурным мотивом. Однако и в композиции самих архитектурных форм, так же как в декоративной стороне архитектуры, мы стремимся к экономии средств, к простоте и ясности, которые относятся к главнейшим требованиям социалистического реализма.

— То, что вы упомянули наряду с тектоникой и цветом также и пластику, многим покажется неожиданным. Часто приходится встречаться с мнением, что вопросы архитектурной пластики не играли раньше в ваших композициях существенной роли.

— Те, кто так думает, или просто закрывают глаза на эту чрезвычайно существенную для нас сторону наших архитектурных произведений, или исходят из чрезмерно узкого понимания архитектурной пластики лишь как скульптурной обработки архитектурных деталей. [...]

[...] Под пластикой я здесь понимаю не скульптурный орнамент, а общее объемное построение архитектурного целого, его крупных основных масс и второстепенных конструктивно-архитектурных частей.

Виктор Александрович Веснин одновременно с младшим братом Александром Александровичем окончил Московскую практическую академию, а затем Петербургский институт гражданских инженеров (1912). В 1908—1914 годах В. А. Веснин выполняет целый ряд проектов совместно со своими братьями.

В годы первой мировой войны, а затем и в первые послереволюционные годы Виктор Александрович работает, как правило, один, все более специализируясь в области промышленной архитектуры (химические заводы в Кинешме и в Тамбовской губернии — 1915, Жилевский химический завод под Москвой — 1916, комплекс сооружений Большой кинешемской мануфактуры «Томна» — 1916—1917, Чернореченский суперфосфатный завод в Нижегородской губ.— 1918—1919, сернокислый завод в Саратове — 1920—1922, канифольно-скипидарный завод в Вахтане — 1922—1924 и др.). Именно в этих произведениях

В. Веснина наиболее определенно проявились черты «рациональной архитектуры», которые не только оказали влияние на некоторые проекты гражданских зданий, выполнявшиеся совместно всеми братьями, но и явились одними из истоков конструктивизма.

В. А. Веснин начиная с 1923 года преподает на архитектурном отделении МВТУ, оказав (совместно с А. В. Кузнецовым) решающее влияние на формирование советской промышленной архитектурной школы. Группа его учеников из МВТУ (Г. М. Орлов, И. С. Николаев, А. С. Фисенко и др.) наряду со сторонниками А. А. Веснина из Вхутемаса и М. Я. Гинзбурга из Московского института гражданских инженеров влилась в творческое объединение конструктивистов — ОСА, став частью основного состава этой творческой организации.

Работая в 1923—1932 годах в тесном творческом контакте со своими братьями, В. А. Веснин выполняет в этот период и ряд самостоятельных проектов. Среди них наиболее интересны осуществленные сооружения — Институт минерального сырья в Москве (1925—1928), Сельскохозяйственный банк в Иваново-Вознесенске (1926—1927), Днепрогэс (1929—1930, соавторы Н. Я. Колли, Г. М. Орлов и С. Г. Андриевский).

Конкурс на проект Днепрогэса (1929) явился своеобразной проверкой понимания сути промышленной архитектуры. Здесь встретились и противостояли различные позиции зодчих: утилитарно-инженерная — группы приглашенных американских специалистов во главе с Купером, «академически-оформительская», представленная проектами И. В. Жолтовского, В. А. Щуко, и позиция группы В. А. Веснина. В ней всесторонне сочетались современная трактовка конструктивно-технических и эксплуатационных требований с высокими архитектур-

но-художественными качествами. Во время широкого общественного обсуждения конкурсных проектов в 1930 году наибольший теоретический интерес представляло, во время диалога между А. В. Луначарским и В. А. Весниным, формулирование Виктором Александровичем своих взглядов по «контролю на гигиену восприятия» архитектурной формы. Веснин говорил о процессе уточнения и совершенствования формы как средстве решения художественных проблем социалистической архитектуры.

В 1930—1940-е годы В. А. Веснин играл крупнейшую роль в создании Союза советских архитекторов и в развитии архитектурной науки. В этот период в полной мере проявился его талант как крупного общественного и государственного деятеля. Он был председателем Оргкомитета (с 1932 г.), а затем ответственным секретарем Союза советских архитекторов (1937—1949). В качестве организатора и первого президента (1939—1949) Всесоюзной Академии архитектуры он последовательно и настойчиво стремился к повышению значения архитектурной науки и связи ее с практикой.

ИЗ ВЫСТУПЛЕНИЯ НА ОБСУЖДЕНИИ ПРОЕКТОВ ДНЕПРОГЭСА. [1927 г.]

[...] Я принадлежу к тому течению и к той группе, которая не считает возможным расчленить сооружение на архитектурную и инженерную части. Форма в данном случае является только следствием, и если мы работаем над формой, то только в смысле ее уточнения и совершенства в проработке тех данных, которые дает нам основное функциональное решение [13].[...]

ЗДАНИЕ СОЦИАЛИЗМА [14]. 1932 г.

Уже в Днепрогэсе, законченном накануне второй пятилетки, советская архитектура порвала со всеми традициями и канонами европейско-американской архитектуры. Мы ищем формы для выражения

социальных идей нашей эпохи и нашей страны отнюдь не в прошлом и даже не в эклектическом сочетании прошлого с настоящим, а исключительно в будущем.

Для нас, архитекторов, искусство будущего, т. е. искусство бесклассового общества, открывает такие заманчивые перспективы, которые зарубежным мастерам и не снятся. Архитектурная эстетика не будет черпать своих приемов из отжившей классики, ибо она будет обладать [таким] запасом гармонических черт, что сама станет классикой новой эпохи человечества. Основное — в простоте и умении извлечь максимум выразительности материальной детали. Из каждого камня, из каждой плиты, которые должны «работать» в здании. Простота, ясность, четкость каждой линии создадут ту общую картину величественности, которая будет присуща новому строительству нашей страны. Эпоха бесклассового общества раскрепостит наши здания от оков провинциально-казарменного бездушья — стандартного лица всех промышленных и коммунальных сооружений в Европе и Америке.

В Днепрогэсе нам удалось достигнуть максимального сочетания целесообразности и красоты. Мы нашли наиболее выпуклое архитектурное выражение технической идеи Днепростроя, соорудив здание, красота которого заключается не в приклеенных лепках или в хаотическом нагромождении колонн. Мы в неизвестных до сих пор зарубежной архитектуре масштабах применили такие строительные материалы, как стекло, марблит и др. Это дало нам возможность раздвинуть стены сооружения, достигнув необычайной широты и простора в помещении, площадь которого не шире 20 *м* при длине в 250 *м*.

Во вторую пятилетку построения бесклассового общества я буду работать над Дворцом Советов и Средне-Волгогэсом, вокруг которого на голой степной площадке должны вырасти три новых социалистических города. «Красота» этих строительств — в самом грандиозном замысле их сооружения. Эти здания мы сделаем как бы сквозными, и огромные народные массы смогут проходить через них в дни революционных праздников не задерживаясь. Наряду с этим внутри помещений новых строительств будет создана атмосфера, располагающая к спокойной и плодотворной работе. Раскраска стен, полов, потолков у нас не будет играть роль украшения, а явится неотъемлемым элементом осуществления архитектурной идеи. Каждый агрегат, машина, станок будут окрашены в цвета, максимально располагающие к спокойной и производительной работе. Здания этого нашего непосредственного будущего — это подлинные дворцы освобожденного труда для человечества, не разделенного больше на классы.

УРОКИ МАЙСКОЙ АРХИТЕКТУРНОЙ ВЫСТАВКИ [15]. 1934 г.

[...] Сейчас перед нами стоят ясные задачи, и основная — это создание нового советского стиля. Старым путем «петербургского возрождения» советская архитектура пойти не может. [...]

От лозунга «нельзя» в архитектуре слишком быстро перескочили на «все разрешено». Переход от ультрарационализма к ультранерационализму — переход слишком резкий, и на этот путь декоративизма без преград, по-моему, вступило большинство архитекторов. [...] Это явление, по-моему, очень опасное и, может быть, более опасное, чем ретроспективизм. Ретроспективизм ясен — нам с ним не по пути. [...]

Говорят, что в архитектуре нужно богатство. Да, богатство нужно. Но нам преподносится богатство не наше. Это богатство купеческого вкуса. [...] Это богатство не имеет строгости, оно построено не на твердом фундаменте. Это — приедающееся богатство, богатство бутафорское. [...]

О ФОРМАХ АРХИТЕКТУРЫ [16]. 1937 г.

[...] Творческий метод архитектора — это не метод отвлеченного созидания форм. [...]

Нельзя создать новых форм строительства из ничего. Ассимиляция архитектурных форм, повторение архитектурных форм, органически сложившихся ранее в другом материале и в другой строительной технике — обычное явление в истории архитектуры. Но необходимо переработать постепенно эти воспринятые извне формы в соответствии с новой техникой. [...]

О СОВРЕМЕННОЙ ИТАЛЬЯНСКОЙ АРХИТЕКТУРЕ [17]. 1937 г.

Италия — страна туризма, сокровищница великого искусства прошлого, куда стекались со всего мира художники, архитекторы, искусствоведы, чтобы увидеть произведения человеческого гения, в таком изобилии собранные на территории этой страны.

Каждый город, будь он самый небольшой, носит оттенок индивидуальности, одному ему присущие черты, отражает на себе характерные особенности определенной школы, сложившейся на протяжении веков, сохраняющей все традиции итальянского искусства, и в то же время отличается чисто местным колоритом. [...]

Прошло лишь два десятилетия с начала мировой войны, со времени вступления Италии в число крупных империалистических держав, но печать капитализма и фашистской власти начинает явно обозначаться на общем облике страны. Теперь при посещении Ита-

лии нельзя не заметить ростков «современности» — ростков подчас грубых, дерзких, вносящих дисгармонию, резкий диссонанс в покой застывших образов прошлого.

Если в небольших городках, живущих замкнутой жизнью, это явление еще мало чувствуется, то большие города с развивающейся промышленностью, являющиеся политическими и административными центрами страны, очень ярко демонстрируют изменение своего внешнего облика. Эти города перестраиваются внутри и, расширяясь, захватывают новые территории, застраивая их новыми постройками. Почти все крупные городские центры ведут планировочные работы, создают так называемые в Италии «регулятивные планы».

Капиталистическая система ставит творческую инициативу архитектора в жесткие рамки. Небольшой пример из практики планировки нового Рима будет очень показателен. В северо-восточном районе города запроектирована новая площадь. Планировщик неплохо решил вливание магистралей лучевых улиц, учел перспективные возможности, продумал техническую сторону графика. Не позабыта и декоративная сторона, сквер и монумент, — словом, архитектор-планировщик добросовестно выполнил свою миссию.

Но ... на этом его «миссия» заканчивается. Все участки на площади приобретаются частными фирмами и застраиваются ими самостоятельно. Каждый владелец участка приглашает архитектора или, вернее, строительную фирму, и для владельца участка архитектор является только неприятной необходимостью.

В результате площадь оказывается застроенной домами, носящими отпечаток всех стилей и вкусов, начиная модерном и кончая «неоклассицизмом». Рекламные соображения заставляют владельцев стремиться обратить внимание публики именно на свой дом. Каждый старается «перекричать» соседа. Получается такой хаос, такое нагромождение форм, что трудно смотреть, хочется поскорее уйти. Архитектор-планировщик, работающий в интересах общества, создающий красивую площадь, ансамбль, побежден системой, поддерживающей частные интересы в ущерб общим.

Архитектор — в тупике. Он чувствует эту «систему», получает наглядный урок «политграмоты». Итальянская архитектурная молодежь делает выводы: «У вас в СССР — настоящее поле деятельности для архитектора, для подлинного развития архитектуры. У вас нет частной собственности на землю, нет капитализма».

В Италии строят не только частные лица, но также муниципалитеты и государство.

В рабочих районах Рима фашистские муниципалитеты из соображений демагогического характера построили некоторое количество дешевых жилищ. Не буду останавливаться на экспериментах

прошлых лет, возьму последние «достижения» — законченный в этом году комплекс. С внешней стороны сооружение производит благоприятное впечатление. Широкий двор, сад, пальмы, цветы, фонтаны, дорожки, усыпанные гравием, окантованы камнем, местами вазы, скульптуры. Выходящие в сад фасады имеют лоджии, балконы, уютно декорированы зеленью. Широкие светлые окна, недурные пропорции фасадов, выполнение работ очень хорошее, цветная штукатурка светлого приятного тона. Полуоткрытые лестницы, хорошо вентилируемые, по-южному открыты, но защищены от ветра и солнца.

Квартиры маленькие, но светлые и удобно распланированные. И все же наряду со всеми этими показными качествами видно, что в постройке отсутствует забота о человеке. В квартирах нет ванн, нет вентиляции, нет отопления. Мягкий климат Италии всем известен, но тем не менее в Риме бывают морозы до 10°; зима коротка, но дождливый период довольно продолжителен, и без искусственного подогревания, подсушки помещения, обойтись нельзя. Как же здесь решается этот вопрос? Очень просто: вместо печей применяются переносные жаровни, горшки с тлеющими углями. Не надо думать, что в Италии вообще обходятся без отопления. Буржуазные квартиры, как новые, так и старые, снабжены отоплением. Архитектору-итальянцу, дающему нам объяснения, становится не по себе. Он краснеет за свою государственную систему. Он знает, что сырые квартиры в Италии — это рассадники туберкулеза, источники простудных заболеваний, ревматизма, это бич для здоровья трудящихся, что забота о гигиене жилища лежит на ответственности архитектора; он попадает в фальшивое положение, вступает в конфликт с совестью; в результате побеждает «система».

Еще маленькая подробность, от которой итальянскому архитектору еще больше становится не по себе. Сколько стоит дешевая квартира? Ответ — 100—150 лир [в месяц]. А каков средний заработок рабочего? Ответ — около 500 лир.

Выходит, значит, что около трети заработка рабочего уходит на оплату «дешевой» квартиры.

Государство в Италии строит некоторые крупные сооружения. Фашистский режим хочет запечатлеть в них «новую эру». Эти сооружения должны создать стиль, выражающий «эпоху фашизма».

Трудно определить, что это за стиль. Идейный руководитель новой итальянской архитектуры — «друг Муссолини», архитектор Пьячентини — еще сам хорошенько не разобрался, чего он хочет и куда ведет: то это «неоклассицизм», то «неоромантизм».

Но общие тенденции этих «измов» и некоторые характерные черты в новой архитектуре Италии уже можно наметить. В ней, несомненно, присутствует «нео» — раз новая эра, то без «нео» нельзя. Несом-

ненно, присутствует и «латинизм» как продолжение «великих идей Римской империи», несомненно, имеет место также и «рационализм» как завоевание века. Не отдавая предпочтения ни одному «изму», Пьячентини и его сподвижники ловко ими оперируют в зависимости от обстоятельств, назначения и значения сооружения.

На мой взгляд, они достигли многого, больше даже, чем хотели,— они отражают в своих работах сущность фашизма, часто невольно разоблачая истинный его смысл.

Театральность, поза, ложный пафос, декламация, характерные для всей практики фашизма, нашли полное выражение в этой архитектуре. Достаточно посмотреть университетский городок в Риме, чтобы все эти свойства ожили. Торжественно-театральная лестница перед зданием Ректората с поставленной перед ним статуей Минервы, полной бутафорской архаизации и в позе и в жесте. Самое расположение многочисленных торжественных надписей на стенах сделано так, что надписи эти невольно читаешь скандируя, в ритме декламации.

Желание фашистского режима создать впечатление силы выражается в архитектуре ложным монументализмом, гипертрофией форм, подчеркиванием тяжести, грузности, а все это роднит эту мощь с понятием бронированного кулака. Форум Муссолини полон этих ассоциаций, несмотря на весьма неплохой общий замысел спортивного учреждения.

Чем крупнее сооружение, тем яснее и четче выражаются в нем эти черты фашистской архитектуры.

Разумеется, нельзя огульно всю архитектуру современной Италии отнести к этой категории показных парадных сооружений фашизма. Есть также неплохие скромные вещи, не претендующие на такую роль. [...]

ОТ КОНСТРУКТИВИЗМА К СОЦИАЛИСТИЧЕСКОМУ РЕАЛИЗМУ [18]. 1937 г.

В своем докладе т. Н. Я. Колли недостаточно правильно осветил большой этап в развитии советской архитектуры [19]. Критикуя конструктивизм, докладчик не подошел к нему, как к большому общественному явлению, которое на протяжении длительного периода захватило в свое русло почти все творческие силы страны.

Можно назвать такое явление случайным? Кто не работал в конструктивизме в тот период? Много ли таких архитекторов, на которых конструктивизм в свое время не оказал бы никакого влияния? Тов. А. В. Щусев отдал дань конструктивизму. Достаточно вспомнить его гостиницу в Мацесте, телеграф, здание Наркомзема. Академик В. А. Щуко вместе с т. В. Г. Гельфрейхом долгое время находились под влиянием конструктивизма. Возьмите их ростовский

театр, строящуюся Ленинскую библиотеку. Даже академик И. В. Жолтовский, и тот однажды изменил Палладио, сделав вместе с арх. С. Н. Кожиным известную электростанцию в духе конструктивизма.

Товарищи К. С. Алабян, А. Г. Мордвинов, В. Н. Симбирцев, Г. Б. Кочерян, М. Д. Мазманян, будучи основным ядром ВОПР, в декларациях боролись с конструктивизмом, а в своей повседневной практике почти ничем не отличались от конструктивистов.

Дань конструктивизму отдали почти все наши профессора: С. Е. Чернышев (Институт Ленина и здание «Экспортхлеб»), Г. Б. Бархин (дом «Известий»), Б. М. Иофан (Дом правительства в Москве и санаторий в Барвихе) и даже сам докладчик Н. Я. Колли.

Целая плеяда наших популярных архитекторов из молодежи тт. Г. П. Гольц, А. К. Буров, А. В. Власов, С. Н. Кожин, И. Н. Соболев, М. П. Парусников также в свое время не обошли конструктивизм. [...]

Я не сомневаюсь в искренности творческих исканий названных товарищей. И одно уважение к этим известным именам должно было бы заставить докладчика тщательно анализировать это явление в истории советской архитектуры, прежде чем кинуть всем им, и себе в том числе, крылатое обвинение в увлечении модой.

Тов. Н. Я. Колли возлагает моральную ответственность за распространение идей конструктивизма в архитектуре на братьев Весниных и Гинзбурга, которыми даны были основные принципы конструктивизма. Но должны ли мы отвечать за таких «врагов» конструктивизма, как, скажем, Г. Б. Красин, работавший в то время в Моссовете и возглавлявший большое строительство в Москве. Он воевал с конструктивизмом и ... украсил Москву целой серией ужасных «коробок». Должны ли мы отвечать за продукцию тех халтурщиков, которые своими безобразными творениями украсили все уголки нашей страны такими коробками, которые стали ненавистны нашему народу.

Я привел имена и перечислил некоторые работы совсем не для того, чтобы в какой-нибудь мере переложить с себя ответственность, хотя бы и моральную, на чужие плечи. Нет. Но мне кажется, что объяснять значительный период в истории советской архитектуры так беспомощно, как это сделал докладчик, нельзя. Здесь нужен более принципиальный и глубокий анализ.

Объяснять успех если не всех, то отдельных принципов конструктивизма в тот период крылатым словом «мода» нельзя. Это значит исторически неправильно изложить этот период и, следовательно, не дать возможности всем нам извлечь правильные уроки из тех ошибок, а также из того положительного, что имелось в конструктивизме.

Нет, это была не мода, а вполне закономерное явление, вызванное необходимостью решительного пересмотра творческих позиций. Я думаю, что явление конструктивизма было переоценкой всех ценностей в области художественной культуры.

После Октября ломка старых устоев не могла не захватить архитектурную среду. Архитекторам стало ясно, что работать дальше так, как работали раньше, нельзя. Надо искать новые пути, новую архитектуру, отвечающую запросам новой жизни, нового класса, взявшего власть после Октября.

Часть архитекторов в этих поисках новых путей пришла к конструктивизму, как наиболее передовому в то время течению на Западе. В этих исканиях новых путей было много ошибок, что совершенно неизбежно. Основная ошибка заключалась в некритическом перенесении установок западного функционализма на советскую почву. Она объяснялась в первую очередь отсутствием правильной идеологической направленности этого течения.

Мало поставить вопрос о современности. Современность должна быть социалистической. Именно это отсутствие правильной идеологической направленности породило внутри конструктивизма отдельные индивидуальные и групповые загибы в вопросах отношения к искусству, к культурному наследию прошлого и многие, многие другие.

Наша вина, вина братьев Весниных, заключается в том, что мы не все это поняли. А если что и поняли, то мало с этим боролись. Боролись келейно, внутри своей организации, не вынося всех вопросов на широкое обсуждение.

Теперь, когда делаешь оценку этому прошлому периоду, то ясно, что с задачами новой советской архитектуры конструктивизм не справился. Конструктивизм — уже пройденный этап, который многому научил, ибо на ошибках, как и на том положительном, что имелось в конструктивизме, мы учимся. [...]

МЫСЛИ О ВОСПИТАНИИ АРХИТЕКТОРА[20]. 1938 г.

Воспитание высококвалифицированных архитектурных кадров — важнейшая и ответственнейшая задача преподавателей архитектурных вузов, руководителей мастерских, всех проектных организаций и архитектурной общественности в целом.

Уже в вузе определяется характер дарования, намечаются творческие устремления молодого архитектора. Поэтому чрезвычайно важно найти путь к сознанию и сердцу студента, уже с первых уроков пробудить в нем энтузиазм и любовь к избранной деятельности,

которые являются непременным условием для плодотворной работы в каждой области искусства. Ведь даже самое добросовестное изложение архитектурных дисциплин само по себе еще не гарантирует воспитания подлинного архитектора-творца.

Прежде всего в вузе нужно создать подлинную атмосферу искусства; лучшие образцы архитектуры, скульптуры и живописи должны быть всегда в поле зрения студента, воспитывая в нем высокий вкус и поддерживая постоянный интерес к творческим исканиям.

Весь круг знаний, входящих в объем вуза, должен подводить студента к познанию архитектуры как искусства. Проектирование не должно противопоставляться «скучным» техническим дисциплинам. Изучение техники необходимо представить студенту как живой непременный элемент архитектурного творчества, органически с ним связанный. Даже чисто технические дисциплины — строительная механика и сопротивление материалов — должны преподаваться так, чтобы слушатель все время чувствовал их непосредственную связь со строительным искусством и архитектурой. У работника искусства преимущественно развито образное мышление, и педагог, учитывая эту особенность, должен передавать технические дисциплины так, чтобы формулы вызывали образное представление о работе материалов. Изгиб балки, работу свода, статическое равновесие сооружения можно представить живо и образно. Только так и следует вести преподавание технических дисциплин.

Каждый архитектор обязан прекрасно владеть рисунком. Овладение рисунком является первой ступенью архитектурного ремесла. И этот предмет можно и необходимо сделать одним из любимейших. Правильная постановка рисунка содействует выработке вкуса, пониманию пропорций, чувству объема и овладению композицией. Задача руководителя при этом — удержать студента от слепого копирования природы и приучить его к осмысленному улавливанию самого существенного в изображаемой натуре. Такое живое преподавание рисунка вырабатывает в учащемся наблюдательность, развивает волю, приучает руку точно следовать замыслу. Оно дает ему чувство красоты и законченности живых форм природы. В классе рисунка обязательно, кроме того, ознакомление учащихся с рисунками лучших мастеров всех времен.

Ознакомление с техникой акварели и масла также не должно носить только узко прикладного характера. Значение этих дисциплин необходимо не только для раскраски проектов. Перед студентом должна во всей своей сложности предстать проблема цвета, он должен разбираться в цветовых композициях. Ему многое даст помимо непосредственной учебной работы также посещение музеев и знакомство с мировой живописью.

Архитектор должен обладать хорошо развитым чувством пластичности, поэтому занятие скульптурой и изучение лучших образцов ее обязательно в архитектурном образовании. В архитектурном вузе следует организовать и хорошую макетную мастерскую. Правильно поставленная работа над макетом чрезвычайно полезна, развивая чувство формы, объема и пространственной композиции.

Особенно строгие требования следует предъявить в архитектурных вузах к циклу теоретических дисциплин.

Изучение истории архитектуры должно быть проникнуто живым духом анализа историко-культурных условий, породивших различные школы и направления архитектуры и искусства. Правильно поставленный курс истории архитектуры и искусства повышает культурный уровень студента и занимает особое, чрезвычайно ответственное место в общей системе архитектурного образования.

При воспитании мастера-творца обязательно бережное отношение к индивидуальным способностям учащихся. Руководитель должен всегда помнить о сложной задаче любовного выращивания первых, слабых ростков творческой инициативы. Легко подавить учащегося своим авторитетом, куда сложнее облегчить студенту его продвижение по ступеням творческого процесса, руководить его самостоятельной работой от зарождения мысли в эскизе до законченного проекта. Заставить молодого архитектора любить это медленное созревание и развитие идеи — самое существенное в работе над проектом. Зачастую студенты легко схватывают общий стиль и манеру работы своего руководителя и недурно справляются с заданиями, решая их чисто подражательно. Не приходится разъяснять, что такое бездушное копирование не имеет ничего общего с подлинным творчеством.

Приучить учащегося к самостоятельней работе — одно из основных требований, предъявляемых к педагогу. Но среди студентов встречаются и люди, желающие работать во что бы то ни стало «оригиниально», «по-своему», как бы бессмысленно это ни было. Учащихся этой категории следует всегда сдерживать, требуя от них строгого соблюдения программы задания и учета реальной возможности воплощения проекта в жизнь.

Путем тщательного анализа работы студента надо, не нарушая основного замысла, найти и устранить допущенные ошибки. Планомерное раскрытие и развитие верного решения — один из важнейших моментов творческого процесса в искусстве.

В начальный период работы над проектом студент может представить целый ряд вариантов, но после внимательного их просмотра и выбора следует добиться от учащегося доведения наиболее удачного варианта до предельного совершенства. Работа над постепенным углублением архитектурной идеи, предполагающая в студенте

способность перехода от одной стадии к другой, вплоть до полного законченного выражения замысла, — единственно верный путь к самостоятельному проектированию и творческой зрелости. И поэтому не следует поощрять бесплодных колебаний и метаний от одной идеи к другой. [...]

В мастерских и проектирующих организациях необходимо положить конец недоверчивому отношению к молодежи со стороны руководителей и авторского состава. С другой стороны, не следует поощрять претензии молодых архитекторов, только что окончивших вуз, на получение совершенно самостоятельной работы. После вуза молодому архитектору необходимо пройти практический стаж, проделав путь от академической работы к реальной. Работа в качестве помощника у старшего товарища-автора даст ему те необходимые практические сведения, которые не может дать школа.

Только проработав достаточно длительный период в качестве помощника архитектора и приобретя нужный опыт, молодой архитектор может по праву требовать самостоятельной авторской работы.

Но и в качестве помощника молодой архитектор может и должен проявлять творческую инициативу. Мастерская должна содействовать творческому росту молодежи. Правильно поставленная работа над проектом складывается из архитектурного уточнения всех элементов композиции, постоянной их увязки в процессе проработки и напряженной мысли для нахождения наилучшего, согласованного во всех, даже второстепенных, частях решения. Только такая система работы приучит начинающего архитектора добиваться законченных гармонических решений.

Очень важно также приучить молодежь плодотворно пользоваться нужными литературными и художественными материалами. Основательно изученный материал помогает уточнить и выкристаллизовать задуманное решение, а иногда и наталкивает на свежую, новую идею.

Архитектор в нашей советской действительности является членом творческого коллектива. В атмосфере общей работы, товарищеского соревнования, дружественной критики он получает полную возможность индивидуального роста. Некоторым начинающим архитекторам, стремящимся во что бы то ни стало к индивидуальному проектированию, надо осознать всю ценность такой коллективной работы.

Сложные комплексные задания обычно осуществимы только в условиях творческой работы целого коллектива мастеров. В таких проектах важно, чтобы каждый член коллектива проявлял всю свою инициативу. Индивидуальная инициатива, подчиненная общему стремлению создать цельную вещь, приводит к богатому, насыщенному решению. [...]

О ВОСПИТАНИИ МОЛОДЫХ АРХИТЕКТОРОВ [21]. 1938 г.

Программа и объем знаний

Программа и объем знаний, даваемые архитектурным вузом, должны быть строго определены.

Все предметы должны читаться специально для архитектора. Технические дисциплины, читаемые и в других вузах, должны быть взяты в таком объеме, в таком разрезе, чтобы они давали нужные сведения именно для архитектора. Объем знаний должен быть таков, чтобы каждый окончивший вуз в своей практической работе мог на него опираться, как на фундамент, чтобы он легко мог его самостоятельно расширять и углублять.

Молодой архитектор должен прекрасно представлять себе работу конструкции, метод ее расчета и поверки. Однако загружать архитектора сложными теоретическими расчетами, которые на практике исполняет обычно конструктор-расчетчик, не следует.

Все достижения мировой строительной техники должны быть также хорошо известны архитектору, опять-таки без излишнего углубления в теоретические расчеты.

Курсы теоретических предметов должны разъясняться примерами практического применения тех или иных теоретических положений в архитектуре и строительстве. Необходимо учитывать специфику образного мышления, свойственную работникам искусства, и вносить в лекции образность. Изучение строительных материалов и строительного искусства должно быть увязано со строительной практикой, с лабораторией и строительным музеем. О каждой конструкции студенту следует давать представление не только по чертежам: он должен знакомиться с ней и в процессе ее осуществления.

Особое внимание следует уделять рисунку.

В архитектурной среде существует вредное заблуждение, что знание рисунка архитектору необходимо только для того, чтобы «красиво оформлять» проект. Между тем для архитектора, так же как и для художника, рисунок — это прежде всего средство точно выразить свою мысль. Если писатель, поэт выражают свою мысль-образ словами, то архитектор изображает свои замыслы на бумаге графическим путем, в рисунке, наброске, эскизе или чертеже.

Всякое творчество делится на ряд этапов. Первый из них — зарождение идеи, второй — вынашивание замысла и его созревание и, наконец, последний — его реализация.

Умение рисовать архитектору необходимо как раз на последней стадии творческого процесса; чем лучше, свободнее владеет рисунком архитектор, тем свободнее, тем безболезненнее он к ней переходит. Много идей остается не воплощенными из-за неспособности

выразить их на бумаге. Отсюда совершенно ясно огромное знание рисунка и то направление, в котором следует вести этот предмет в архитектурных вузах. Прежде всего надо отмести все методы «срисовывания» и копирования, как методы, приучающие рисующего к пассивному отношению к натуре, к подражанию, к бессмысленному ее повторению. Надо твердо усвоить, что рисование есть активный процесс — большая работа мысли, глаза и руки.

Надо научиться отличать существенное и характерное от второстепенного. Надо приучить глаз видеть и подмечать главное и не отвлекаться на мелочи и незначительное. Надо приучить руку подчиняться воле. Рука рисующего должна производить нужное движение — давать необходимую линию. Только путем сознательных упражнений и постоянной тренировки рисовальщик может добиться «свободы» (в отличие от термина «связанность», «скованность»). Овладение инструментом дает возможность музыканту развернуть свои творческие замыслы. Точно так же овладение техникой рисования обеспечивает архитектору выявление форм, которые выливаются в его архитектурные замыслы. Однако техническое совершенствование никогда не должно быть самоцелью. Рисование с живой натуры имеет гораздо более глубокий смысл. Пристальное, внимательное изучение натуры развивает чувство красоты, чувство вкуса. На живой природе постигаются законы пропорций, понятия цельности, органичности композиции и ряд других представлений о закономерности, познание которых неразрывно связано с созреванием человека-художника. Чем глубже рисующий, знакомясь с природой, проникает в законы ее красоты и гармонии, тем совершеннее будут его образы, тем ему легче будет добиться законченности в работе и тем красивее будут вещи, созданные им.

Пробудить любовь к искусству и укрепить ее знанием, воспитать вкус на хороших образцах, развить творческие способности и направить их по правильному пути — ответственнейшие задачи архитектурной школы. Ее руководители обязаны создать в школе атмосферу постоянного, неослабевающего интереса к искусству. Воспроизведения лучших памятников мировой архитектуры, скульптуры и живописи как прошлых времен, так и настоящего времени, должны быть всегда перед глазами будущего архитектора: книги по архитектуре, по искусству, библиотека — должны быть легко доступны; посещения музеев, выставок, экскурсии для изучения отечественных памятников архитектуры должны быть обычными явлениями студенческой жизни.

Надо помнить также, что лекции по истории искусства и архитектуры — это не длиннейший перечень имен, названий и дат, не конвейер диапозитивов, от которых кружится голова, а яркое и ув-

лекательное изложение, построенное на глубоком анализе характерных для различных эпох особенностей стиля, композиций, пропорций, деталей, творческих моментов. Остановка, фиксирование внимания, вскрытие сущности стиля на отдельных замечательных произведениях — очень важны на фоне объективного и последовательного изложения общего хода исторического развития архитектуры. При разборе отдельных законченных образцов уместно обращаться к источникам, которые предопределили появление того или иного образца, четко выяснить их генезис.

Курс истории архитектуры нужен не для «знакомства» с ней, а для сообщения твердых знаний, знаний, побуждающих искать и доискиваться первопричин красоты, знаний, стимулирующих творческую работу. Отсюда обязательно в школе внесение активного момента в процесс познания, в противовес обычному пассивному накоплению сведений.

О системе проектирования, заданиях и порядке в творческой работе

Широко применяемый старый метод последовательной и раздельной проектной работы сперва над планом, затем над разрезом и, наконец, над фасадом и перспективой — неверен в своей основе и требует пересмотра. Взаимосвязь всех элементов проекта неразрывна, и изменение одного из них всегда влечет за собой изменение другого. Нельзя решать план, не думая о фасаде, или делать фасад, не заботясь о плане и разрезе. Последующая увязка уже готовых частей влечет за собой переделки, напрасную потерю времени и труда.

Всякое архитектурное произведение трехмерно — поэтому необходимо приучиться проектировать, работая над планом, разрезами, фасадами и перспективой одновременно, параллельно, комплексно. Надо приучить себя думать не об отдельных проекциях и частях, а об объеме, о сооружении в целом. Когда архитектор пытается придать своему произведению такие существенные качества, как цельность, органичность и образность, ему становится очевидной правильность и продуктивность «комплексной» системы работы. [...]

Студент должен всегда помнить, что план и фасад составляют неразрывное целое, что любой выступ плана отражается на фасаде, закрепляет его основные пропорции. Та или иная глубина выступа вносит изменения в объемную композицию сооружения и без проверки в перспективе этот вопрос решить нельзя.

Многое можно сказать и об академических заданиях. Задание на проектирование не должно быть отвлеченным. В Советской стране никто не должен работать над архитектурой «вне времени и про-

странства», каждое задание должно подсказываться требованиями реальной жизни и отвечать определенной потребности нашего общества. С первых работ молодой архитектор должен приучаться отражать советскую действительность, отвечать на запросы трудящихся, пронизывать каждое свое произведение конкретной заботой о человеке, а также твердо помнить об экономике.

Надо воспитать в студенте самое серьезное отношение к заданию, приучить его к внимательному изучению всего материала перед началом работы. Он должен быть знаком с лучшими решениями, ему должны быть известны все требования, которые выдвигает жизнь. Надо привить студенту требовательность к себе и стремление добиваться лучшего решения, чтобы каждый его проект был продвижением вперед.

Руководитель обязан очень чутко относиться к индивидуальности учащегося. Каждое проявление самостоятельной мысли должно быть поддержано: надо помочь учащемуся разобраться в том, что является ценным в зарождающейся идее и направить его работу так, чтобы основная мысль постепенно росла и развивалась. Надо облегчить ему борьбу с побочными, отвлекающими идеями, которые идут вразрез с основной и мешают ее становлению, помочь кристаллизации основной идеи автора. Идти по проторенной дорожке подражания и повторения гораздо легче, чем добиваться решения оригинального, самостоятельного. Творческие искания всегда очень тяжелы и протекают они очень индивидуально, поэтому ко всякому проявлению творческой инициативы со стороны учащегося руководитель должен подходить внимательно, бережно, не навязывая своих собственных предложений. Но, поддерживая и развивая индивидуальность учащегося, он должен одновременно решительно отвергать проявление «индивидуализма во что бы то ни стало», стремление «быть непохожим на других». «Оригинальничание» очень часто приводит к формальному трюкачеству. Борьба с этим злом в школе необходима. [...]

Творческий процесс архитектора, как всякая работа, требует известной систематичности и планомерности, и на вузе лежит обязанность приучить учащихся к порядку в творческой работе.

Очень важно воспитать в студенте способность сосредоточивать внимание на определенной идее и доводить ее до конца, до полной ясности. Сравнение и анализ уже выявленных идей помогут остановиться на более правильном и интересном решении, которое и принимается для дальнейшей разработки.

Часто в момент творческого подъема учащегося обуревает целый поток идей и, чтобы он не разбился на бесконечное количество ручейков, важно поставить вовремя плотину и умело использовать накопившуюся энергию. Воспитание сдержанности, сосредоточенности

и целеустремленности способствует повышению продуктивности и качества творческой работы.

В творческой работе, как правило, надо идти от общего к частному, от основной идеи к деталям. Очень важно приучить студента подытоживать пройденный путь на каждой стадии и переходить к следующей, углубляя, расширяя, уточняя уже найденное.

Метод дисциплинированного, постепенного развития идеи дает возможность планомерно развивать проектировочную работу: переходить от наброска к эскизу, от эскиза к проекту, затем далее — к техническому проекту, к рабочим чертежам, к осуществлению проекта, к конечной стадии творческого процесса архитектора — к воплощению замысла в действительность.

Часто приходится видеть на зачетах незаконченные работы с большим количеством эскизов, вариантов, из которых ни один не доведен до конца. Обычно это явление объясняют слишком малым сроком, данным для проекта. На самом деле корень зла в самой системе работы. На периодические просмотры студент приносит каждый раз все новые и новые варианты, и так продолжается до последней минуты, а педагог не сигнализирует, не требует, чтобы стадия эскизного оформления была закончена вовремя. Надо совершенно четко усвоить, что в творческом процессе главное — в развитии идеи, в доведении определенного замысла до конца. Как пустоцвет, как бы ни был он пышен, не приносит плода, так и обилие идей, не доведенных до конца, обесплодживает творческую работу.

Архитектурное наследие и академизм

Один из самых больных и трудных вопросов в архитектурной школе, это вопрос о том, как ставить здесь проблему освоения культурного наследия. [...]

Некритическое отношение к наследию прошлого часто заводит в тупик, из которого очень трудно выбраться. [...]

Советская школа не должна воспитывать молодежь в академическом духе. Жизнь отвергает академизм, больно бьет за увлечение им, выбрасывает за борт проекты, не отвечающие на конкретные ее требования.

Художник не может не мечтать, он должен уметь претворять свои грезы в реальность, украшающую жизнь. Чем больше фантазии у архитектора, тем интереснее может быть его произведение, но ценность оно приобретает только тогда, когда фантазия перевоплощается в реальную, нужную конкретность.

Товарищи, считающие, что обучение проектированию в архитектурном вузе может быть построено на копировании классических об-

разцов и на компилировании этих образцов, глубоко ошибаются. Надо совершенно четко разграничить изучение классического наследия прошлого от проектирования.

При изучении классических образцов возможен метод копирования, но при непременном условии активного элемента анализа в противовес пассивному повторению образца. В изучении важно раскрытие законов, создающих совершенство, а не совершенство само по себе. Любование этим совершенством приводит на практике к культу «архаики», к культу форм прошлого, противопоставленных живой действительности. [...]

Практика проектирования на основе компиляции, комбинирования и построения проекта из фрагментов определенного памятника вредна еще и потому, что приучает проектировщика к постоянным компромиссам, к втискиванию «нового содержания в старую форму». [...] Надо об этом говорить, надо с этим бороться. [...]

Если система преподавания проектирования на основе освоения архитектурного наследия заводит в тупик, надо подумать о другой системе, которая была бы связана с нашей жизнью, отвечала бы на ее запросы, а не уводила бы в дебри схоластики, в дебри бессмысленного спора, какой ордер, дорический или ионический, ближе к нашей эпохе.

Школа обязана воспитать архитектора, который мог бы работать самостоятельно. [...] Очень часто [...] руководитель начинает работать за студента: сам дает мысли, сам набрасывает идеи, отводя студенту лишь роль исполнителя. [...] Ученики такого руководителя в практической жизни оказываются беспомощными.

Руководитель должен приучать студента к самостоятельности в работе над проектом; он поддерживает возникающие у него идеи, помогает советом при разрешении затруднений. Не давая готовых решений, он стремится приучить студента мыслить самостоятельно.

Часто наглядный урок с карандашом в руках наталкивает студента на верный путь, подсказывает ему метод работы. Внесение такого элемента показа очень полезно и нужно, но метод показа не должен превращаться в постоянный метод руководства. Внимательный анализ работы и исчерпывающий совет проектанту — вот метод, содействующий формированию и росту молодого архитектора. [...]

О строительной практике

Правильная постановка строительной практики для студента не менее важна и ответственна, чем постановка проектирования. Архитектор, не знающий строительства,— неполноценный архитектор. [...]

Практикант должен усвоить не только все виды строительных работ, но и порядок их последовательного производства, он должен хорошо знать весь процесс стройки от ее начала до конца. Транспорт, организация работ, механизация работ [...] — все должно получить должное место в практике. Порядок прохождения производственной практики должен быть согласован с теоретической подготовленностью студента в каждый данный период.

Кроме своего основного целевого назначения — освоение строительного дела — производственная практика способствует и общему воспитанию архитектора. Молодой архитектор начинает чувствовать реальную связь проекта и стройки: он овладевает действительными масштабами сооружений, он получает реальное конкретное представление о цифровых размерах. Конструкции, с которыми он ознакомится в натуре, отложат отпечаток на будущие его проекты и будут служить хорошим противоядием против увлечения «бумажной» архитектурой. Материалы: кирпич, камень, бетон, штукатурка, различные породы дерева кроме строительных качеств приобретут в его глазах еще и архитектурные качества фактуры, цвета и поверхности.

Заканчивая статью о воспитании молодых архитекторов, я хочу остановиться еще на одном вопросе. Вуз должен позаботиться о том, чтобы молодые архитекторы были не только высококвалифицированными специалистами, но и высококультурными людьми.

Поощряя глубокий интерес ко всем отраслям искусств — к живописи, скульптуре, поэзии, музыке,— вуз не должен допускать, чтобы студент ограничивался одной только сферой искусства. Он должен получить представление о всех областях человеческой культуры, о всех человеческих знаниях.

Только широко образованный, высококультурный архитектор может глубоко и по-настоящему решать вопросы, которые ставит перед ним наше социалистическое строительство.

МАССОВОЕ СТРОИТЕЛЬСТВО И ЗАДАЧИ АРХИТЕКТОРА[22]. 1938 г.

[...] Одной из замечательных особенностей нашего социалистического строительства является тот факт, что все это строительство проникнуто заботой об интересах всего народа. [...] Потому-то такое огромное место занимают в нашем грандиозном строительстве те объекты, которые призваны обслуживать культурные и бытовые потребности трудящихся. Эти объекты, сооружения массового характера, воздвигаются в нашей стране в таком количестве, с таким размахом, какого не знала история строительного дела во всем мире. Достаточно вспомнить, что за какие-нибудь несколько лет у нас построены тысячи новых школ, детских садов, больниц, яслей, рабочих клубов.

Для нашей архитектуры работа над объектами массового строительства является особо важным, почетным делом. Советской архитектуре глубоко чуждо то разделение, которое усвоено в архитектуре капиталистических стран, где только единичные сооружения, обслуживающие верхушку общества, считаются полноценными произведениями архитектуры. Над ними трудятся лучшие архитекторы, на них затрачиваются лучшие материалы. Сооружения же, предназначенные для массы населения, для народа, представляют собой какой-то архитектурный суррогат, архитектуру «второго сорта».

Наша советская архитектура выдвигает диаметрально противоположный принцип. Именно сооружения массового порядка, служащие бытовым и культурным потребностям народа, должны быть в центре внимания всего архитектурного творчества. [...]

Не все архитекторы, однако, поняли до конца огромное значение этого принципа, не все поняли, что массовое строительство является *нашим кровным делом,* делом всей советской архитектуры. [...]

Советские архитекторы должны приложить все свои знания, силы, весь свой опыт для подлинной борьбы за высокое качество проектирования и строительства массовых сооружений.

ЭТО ЗАПОМНИЛОСЬ НА ВСЮ ЖИЗНЬ[23]. 1939 г.

[...] В архитектуре не должно быть ничего надуманного, показного, никакой мишуры, никакого эффекта ради эффекта. Во всех случаях надо исходить из правильно понятого масштаба, из целесообразности, из существа дела, учитывать конкретную обстановку и конкретные условия строительства, не допускать преувеличения и излишеств. Строить надо красиво и экономно, считаясь во всех случаях с запросами советского человека, с тем, как ему будет лучше, удобнее. [...]

ЗАДАЧИ ВОССТАНОВИТЕЛЬНОГО СТРОИТЕЛЬСТВА[24]. 1944 г.

[...] Важнейшим орудием современной строительной техники является стандарт. Именно стандарт открывает широчайшие возможности для развития строительной промышленности.

Заводское изготовление стандартных деталей, блоков и целых сборных домов в несколько раз удешевляет строительство, сокращает потребность в материалах и рабочей силе. Умелой комбинацией деталей, искусным использованием цветовой гаммы архитектор может на основе стандартных деталей создавать сотни самых разнообразных, выразительных и оригинальных решений для отдельных зданий и целых ансамблей. [...]

НАУКА И ТВОРЧЕСТВО [25]. 1945 г.

[...] Весь путь развития зодчества — от хижины до небоскреба — характеризуется одной специфической чертой: синтетическим объединением в архитектуре искусства, науки и техники. [...]

Слияние творчества и техники, творчества и науки находит свое отражение в архитектуре, как ни в каком другом виде искусства. Объясняется это главным образом тем, что архитектура больше, чем какое-либо другое искусство, связана с материалом.

Это обстоятельство, то есть исключительно ответственная роль материала, в ряде случаев предопределяющего не только утилитарно-функциональные, но и эстетические качества архитектурного произведения, уже само по себе указывает на органическую связь архитектуры с техникой и наукой. И действительно, для использования материала, для его технической обработки необходимо знание его физических и химических свойств, его сопротивляемости, прочности, его способности соединяться с другим материалом и т. д.

Естественно поэтому, что с самого начала возникновения архитектуры судьба ее была тесно связана с развитием ряда отраслей точных наук. [...]

ОСНОВНЫЕ НАУЧНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ПЯТИЛЕТНЕГО ПЛАНА НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИХ РАБОТ АКАДЕМИИ АРХИТЕКТУРЫ СССР НА 1946—1950 гг. [26] 1947 г.

[...] Архитектура — величайшее искусство. Наши города, дома, наши общественные здания помимо всего прочего должны быть прекрасны в определенном смысле. Они должны быть прекрасны для советского здорового, гармонически развивающегося человека. Это налагает на нашу архитектуру, начиная с плана города и кончая каждой деталью отделки или оборудования жилого или общественного здания, вполне определенные обязательства. Нужно ли говорить, что создание социалистической по содержанию и национальной по форме архитектуры, которая впитала бы в себя все лучшее, что создано человечеством на его историческом пути развития, и одновременно все лучшее, что создала современная художественная и техническая мысль,— задача труднейшая, если учесть ее тесную связь с техникой, со строительным процессом, с участием огромного коллектива людей в осуществлении индивидуального замысла архитектора. [...]

ИЗ ТВОРЧЕСКОГО ОТЧЕТА А. А. И В. А. ВЕСНИНЫХ [27]. 1935 г.

В дореволюционное время мы, как и большинство архитекторов, работали в разных стилях. Но уже тогда работы в «старых» стилях не удовлетворяли нас, «модерн» же отталкивал своим дурным вкусом [28].

Передовая живопись Франции, новаторство архитекторов Швеции и Финляндии привлекали своими новыми исканиями. Наши попытки в этом направлении были робки, неуверенны — в реакционной царской России не было почвы, не было социальных условий, которые могли бы дать толчок исканиям новой формы в архитектуре.

С первых дней Октября нам стало ясно, что так работать, как работали раньше, нельзя. [...]

Для нас стало очевидным, что архитектура прошлого является тормозом, что должна быть создана новая архитектура, отвечающая новой созидательной эпохе, что путь исканий в этом направлении лежит в действительном отражении и организации новых жизненных процессов.

Первые наши опыты рабочего жилищного строительства, планировки поселков, промышленного строительства, попытки найти форму, отвечающую новым запросам, были слабы и примитивны, и только в 1923 году искания наши приняли более ясную форму.

В 1923 году Моссовет объявил конкурс на составление проекта Дворца Труда в Москве. Мы приняли участие в этом конкурсе и поставили себе целью создание архитектурного образа нового дворца — дворца народных масс. Вместе с тем мы считали, что образ этот может быть найден только через верную архитектурную организацию плана, путем претворения социально-утилитарной функции в архитектуру, выражающую содержание сооружения. Работая над планом, мы одновременно работали над разрезами, фасадами, перспективами, аксонометрией, т. е. над всей объемно-пространственной композицией в целом, средствами которой необходимо было конкретизировать образ дворца масс.

Вся наша дальнейшая работа является углубленным исканием новых образов разных типов сооружений. Работая над проектом торгового дома «Аркос» в 1924 году, мы искали характерный для данного типа сооружений архитектурный образ путем претворения в архитектуру рационально организованных трудовых процессов. В 1924 году нами были спроектированы: здание конторы и редакции «Ленинградская правда» в Москве и ангар легкого типа. При составлении проекта здания «Ленинградской правды» все внимание было обращено на разрешение художественно-идеологической функции (агитационный момент). При проектировании ангара основная наша задача заключалась в архитектоническом конструировании ангара из мачт, тросов и брезента. [...]

Одной из наиболее удачных работ мы считаем наш конкурсный проект Харьковского театра. В этой работе нам удалось в известной степени достигнуть органичности архитектуры, единства внутреннего пространства и внешнего оформления, единства деталей и целого,

ясности и четкости построения объемов и создания образа нового массового театра.

К удачным работам относится также Днепровская гидростанция. В ней архитектура органически связана с производственными процессами и с окружающей гидростанцию природой и плотиной. [...]

Из крупных работ последнего времени следует отметить проекты Дворца Советов, Дома комитетов СТО и Дворца культуры Пролетарского района (последний строится в настоящее время и частично закончен).

В этой работе мы стремились найти образ пролетарского Дворца культуры, дать простые, ясные формы, благородные соотношения масс, объемов, плоскостей, проемов; в единстве деталей и целого, единстве внутреннего пространства и внешнего оформления дать впечатление спокойной торжественности.

При решении планов Малого и Большого театров были поставлены и разрешены в области сцены задачи проблемного характера, дающие возможность развития пролетарского театра (развитый просцениум, боковые сцены, возможность различных трансформаций и т. д.).

Фойе Малого и Большого театров решены по принципу переливающегося пространства, дающего богатство впечатлений от постоянно меняющихся перспектив и от постоянной перемены пространственных величин. [...]

Весь наш творческий путь за 17 лет прошел в исканиях новой советской архитектуры, новых образов, отвечающих новой строящейся жизни.

Мы убеждены, что новые формы советской архитектуры будут найдены не путем подражания архитектурным образцам прошлого, а на основе критического освоения архитектуры как прошлого, так и настоящего, путем глубокого понимания жизненных процессов и претворения их в архитектурные образы.

ИЗ СТАТЬИ А. А. и В. А. ВЕСНИНЫХ «ФОРМА И СОДЕРЖАНИЕ»[29]. 1935 г.

Проблема формы и содержания является одной из основных в архитектуре. Необходимо точно определить понятие — содержание и форма. Под содержанием в архитектуре следует понимать: *социально-утилитарное содержание,* т. е. общественно-бытовые, индивидуально-бытовые и производственные процессы, протекающие в архитектурном сооружении, и *художественно-идеологическое содержание.* Под формой следует понимать систему художественно-архитектонического построения пространства в строительном материале, конкретизирующую данное содержание.

Содержание всегда имеет ту или иную форму. Только через форму оно становится данным конкретным содержанием. В этом смысле неразрывность формы и содержания всегда существует. Но не всегда данное содержание конкретизируется в форме, ему отвечающей. Часто большое, глубокое содержание через несоответствующую форму искажается до неузнаваемости, перестает быть данным содержанием и может перейти в свою противоположность. [...]

Единство — тождество формы и содержания — это один из основных законов искусства.

Примерами единства формы и содержания в архитектуре могут служить лучшие образцы зодчества Египта, Греции, Рима, готики, Возрождения.

Проанализируем египетский храм. [...]

Содержание. Социально-утилитарный момент: требования религиозного культа сводятся к необходимости в следующих помещениях: святилище — обитель бога, служебные при нем помещения, наос — главный зал храма, доступный только для посвященных жрецов и фараонов, и двор — огражденное пространство для народа.

Художественно-идеологический момент: задача поразить, подавить психику величием божества.

Форма, конкретизирующая данное содержание: аллея сфинксов монотонными метрическими ударами подготовляет, создает напряженное состояние ожидания, колоссальные пилоны подавляют своей величиной, узкая щель — вход — резкое сжатие пространства — создает настроение таинственного. Далее замкнутый двор, лес громадных, часто поставленных колонн наоса, символизирующий священную рощу (сгущенное пространство). Дальнейшее сжатие пространства, нарастание мрака, усиливающее таинственность. Наконец, последний удар на психику — погруженное в полный мрак сжатое обиталище божества, создающее мистическое настроение.

Социально-утилитарное и художественно-идеологическое содержание конкретизированы через соответствующую форму. Содержание и форма взаимно проникают, форма становится содержательной и содержание — оформленным. Архитектор соответствующими архитектурными приемами достиг полного единства формы и содержания.

Анализ лучших образцов архитектуры Греции, Рима, готики, Возрождения подтверждает, что мастера архитектуры соответствующими приемами всегда находили надлежащую форму, конкретизирующую данное содержание. Каждая эпоха нашла характерные для нее архитектурные приемы композиции и архитектурные формы.

Ясно, конечно, что архитектурная форма, являясь конкретизацией содержания в определенном строительном материале, не определяется исключительно содержанием. Строительный материал и уро-

вень строительной техники в значительной степени обусловливают архитектурную форму, но *ведущим началом остается содержание.*

Само содержание не является постоянным. Оно находится в развитии, обусловленном рядом факторов и в конечном счете развитием производственных сил.

Вполне понятно, что и форма не может быть постоянной. *Канонизация старой формы, как бы прекрасна она ни была, является тормозом в развитии содержания.*

Основная задача, стоящая перед советскими архитекторами,— найти архитектуру, наиболее полно конкретизирующую содержание новой строящейся жизни. Новое содержание не может быть выражено в старых формах, не будучи искаженным.

К сожалению, очень многим архитекторам и архитектурным критикам это неясно. [...]

Необходимо выработать активное творческое отношение к наследию прошлого. А это значит: на основе изучения наследия прошлого познать сущность архитектуры, познать законы архитектуры, законы ее развития, законы формирования стилей, понять суть органичности в архитектуре, изучить приемы композиции лучших образцов методом критического анализа, развить в себе чувство пространства, ритма, пропорций — овладеть архитектурным мастерством.

Не путем подражания архитектурным образцам будет создана подлинно советская социалистическая архитектура, а путем творческих исканий новых форм архитектуры, отвечающих новому содержанию, на основе глубокого понимания сущности этого содержания. Необходимо *глубокое понимание жизненных процессов, их закономерностей, тенденции их развития на основе марксистско-ленинского мировоззрения.*

Необходимо овладеть всеми достижениями современной архитектуры и современной техники.

Все устремления архитекторов должны быть направлены на творческие искания новых образов архитектуры великой новой эпохи человечества, на создание архитектуры, не только отражающей нашу эпоху, но и активно ее строящей.

ИЗ СТАТЬИ А. А. и В. А. ВЕСНИНЫХ «АРХИТЕКТУРНАЯ РЕКОНСТРУКЦИЯ МОСКВЫ»[30]. 1936 г.

[...] В процессе работы над реконструкцией Москвы на каждом отрезке времени выкристаллизовываются свои очередные творческие вопросы. В настоящее время больше всего заслуживают внимания архитектора четыре основных вопроса: 1) архитектурная реконструкция центра Москвы, 2) застройка магистралей по новым красным

линиям, 3) реконструкция площадей и 4) включение в ансамбль города реконструируемых и новых водных пространств Москвы и окрестностей.

Основной вопрос реконструкции центра Москвы — это композиционное выявление исторического, правительственного и культурного центра столицы. В творческом плане эта большая и ответственная задача ставит перед архитекторами ряд задач, и прежде всего создание основного архитектурного ансамбля нашего исторического центра — Красной площади с Мавзолеем Ленина, Кремлем и другими выдающимися историческими памятниками. [...]

[...] Реконструкцию Красной площади нельзя рассматривать изолированно от реконструкции всего центра столицы в границах: Москворецкая набережная — площадь Ногина — площадь Дзержинского — площадь Свердлова — площадь Революции и Красная площадь. Все эти ансамбли, которые включает в себя Китай-город, между собой неразрывно связаны. [...]

В архитектурной композиции магистралей Москвы важнейшее значение имеют два основных момента — система их застройки и их озеленение. В новых проектах застройки магистрали должно быть уделено больше внимания внутреннему пространству кварталов. Нужно раскрыть внутреннее пространство кварталов взорам широких потоков людей, проходящих по улице. Подобное решение лишит застройку кварталов ее традиционной замкнутости и создаст вместе с тем все предпосылки для более богатого архитектурного решения самой магистрали.

Это замечание относится не только к новой застройке, но и к реконструируемым старым магистралям центральной части города [...]

Наряду с этим необходимо обратить внимание на ансамблевое включение архитектурной композиции отдельных зданий в общий комплекс магистралей. Большое значение в этом отношении имеет, в частности, уместное пользование горизонтальным и вертикальным принципом общей композиции здания. Необходимо стремиться к тому, чтобы, как правило, все здания, идущие по продольной оси улиц, были построены по горизонтальному принципу композиции. Это важно прежде всего для создания целостного архитектурного образа улицы, для усиления выразительности ее перспективного замыкания по продольному направлению в точке схода и др. Высотная вертикальная композиция здания может быть уместной лишь в том случае, если оно располагается перпендикулярно к продольной оси одной из улиц и должно создавать замыкающую перспективу в точке схода. [...]

Хочется видеть внедрение более крупных зеленых пятен в виде бульваров и скверов. [...]

В проектах реконструкции площадей следует уделить больше внимания сочетанию новой застройки со старой архитектурой площади. Часто приходится наблюдать, что в целях создания ансамбля архитекторы стараются подделать архитектуру новых зданий под существующую старую застройку. Это неправильно. Ансамбль может быть достигнут и при относительно самостоятельной трактовке новой застройки. [...]

ИЗ СТАТЬИ А. А. и В. А. ВЕСНИНЫХ «НОВОЕ ПО ФОРМЕ И СОДЕРЖАНИЮ»[31]. 1936 г.

[...] Основной принцип, которым мы руководимся в наших исканиях новой, социалистической архитектуры, — это полное соответствие архитектуры назначению здания. Единство формы и содержания, лежащее в основе всякого подлинного искусства, всегда отличало и архитектуру в эпохи ее наибольшего расцвета. Поэтому нельзя копировать архитектуру. Мы должны не слепо переносить формы старой архитектуры, неразрывно связанные с ее содержанием, а овладевать тем мастерством, с которым разрешены в ней требования жизни того времени, чтобы затем, на основе этого опыта, искать новых архитектурных решений, отвечающих современной жизни.

Именно такое решение мы попытались дать в крупнейшей из наших работ последнего времени — во Дворце культуры Пролетарского района. Социалистический Дворец культуры должен прежде всего вызывать ощущение свободы и радости. Это ощущение мы пытались создать путем соответствующей организации пространства, путем применения принципа перетекающего внутреннего пространства, раскрывающего и облегчающего интерьер. Такое решение внутреннего пространства обусловило в известной степени и наружную архитектуру дворца. Лучшие образцы народной архитектуры учат нас не замыкать внутреннее пространство в чуждую ему архитектуру, а облекать его в соответствующие ему формы, пластически его выражающие. При решении архитектуры дворца мы стремились не маскировать внутреннее пространство, а выявлять его на фасаде (плоскость фасада с полукруглым стеклянным эркером и т. д.).

Большое значение мы придавали здесь синтезу искусств. Скульптура и живопись — не средства украшения здания; они должны являться его составным элементом, организуя его пространство и воздействуя должным образом на психику человека. Поэтому, отвергая бессодержательный фриз как пустое, неоправданное украшение, мы применяем во дворце идеологически направленную фреску, роспись, организующую пространство. Одновременно мы учитываем, какую

большую роль в решении интерьера играет цвет, раскрывая (светлый) или замыкая (темный) пространство.

То же самое относится и к свободно стоящей скульптуре. Прекрасным примером глубоко оправданного применения скульптуры является пьяцца Палаццо Веккио во Флоренции. [...] Этот принцип организации пространства при помощи скульптуры мы собираемся применить в решении большого парка, предполагаемого при Дворце культуры (такую же роль мы отводим здесь деревьям, фонтанам и малым формам). Но мы берем здесь лишь принцип организации пространства, чтобы с его помощью создавать новые решения. Очень интересен для нас также принцип чередования разных форм пространства у Палладио. Такое построение по контрасту действует очень сильно и организующе.

Одним из элементов, организующих архитектуру, является колонна, которая нужна нам также по соображениям строительного порядка. В фасадах Дворца культуры этот элемент нашел довольно широкое применение. Однако, применяя колонну, мы в то же время решительно отвергаем ордера, капители и базы, считая их явлением преходящим, т. е. принадлежащим к определенной эпохе, и полагая, что правильных пропорций достаточно, чтобы избежать оголенности колонны. [...]

примечания

[1] Подготовлено А. Весниным для ИНХУКа в апреле 1922 г. Сохранилась рукопись этого документа (частный архив).

[2] Запись в альбоме, хранящемся в Отделе рукописей Государственной библиотеки имени В. И. Ленина в Москве (ОР № 136, № 23).

[3] «Из истории советской архитектуры 1926—1932 гг. Документы и материалы», М., 1970, стр. 113—114.

[4] «Архитектура СССР», 1933, № 3—4, стр. 14—15.

[5] Статья в журнале «Архитектура СССР», 1934, № 7, стр. 3—4.

[6] Из статьи в «Литературной газете», 1934, 8 октября.

[7] Опубликовано в «Архитектурной газете», 1936, 3 марта. Совещание было посвящено обсуждению опубликованных в «Правде» статей о формализме, упрощенчестве и эклектике в архитектуре.

[8] Дворец культуры Пролетарского района в Москве (ныне Дворец культуры ЗИЛа).

[9] В докладе и в выступлениях особенно резкой критике за «формализм» подвергались И. Леонидов и К. Мельников.

[10] Речь идет о построенном по проекту Ле Корбюзье здании Центросоюза в Москве. Вопрос А. Мордвинова был «со значением», так как незадолго до совещания это резко критиковавшееся тогда в печати сооружение было высоко оценено А. А. Весниным в статье, специально посвященной анализу архитектурных достоинств этого произведения Ле Корбюзье.

[11] Из статьи в журнале «Архитектура СССР», 1940, № 3, стр. 37—39.
[12] Беседу провел и записал А. Цирес. В 1957 г. высказывания А. А. Веснина были опубликованы в сб. «Советская архитектура», № 8, под заголовком «О социалистическом реализме в архитектуре» (стр. 69—80).
[13] Из стенограммы. Цит. по кн.: А. Г. Чиняков, Братья Веснины, М., 1970, стр. 124.
[14] Из статьи в газете «Советское искусство», 1932, 7 октября.
[15] Творческая дискуссия «Уроки майской архитектурной выставки» в Союзе советских архитекторов. — Журнал «Архитектура СССР», 1934, № 6, стр. 6.
[16] Из статьи «Архитектура крупных блоков» в «Архитектурной газете», 1937, 12 февраля.
[17] Статья написана в результате поездки В. А. Веснина на XIII Международный архитектурный конгресс, который проходил в Риме 22—27 сентября 1935 г. На конгрессе присутствовало 600 участников из 35 стран. В составе советской делегации были: К. С. Алабян (руководитель делегации), А. В. Щусев, В. А. Веснин, С. Е. Чернышев, Н. Я. Колли, М. В. Крюков, Д. Е. Аркин. Статья взята из кн.: «Архитектурные записки. Рим — Помпеи — Флоренция — Венеция — Виченца — Париж. Из материалов советской делегации на XIII Международном архитектурном конгрессе», М., 1937, стр. 141—154.
[18] Из выступления В. А. Веснина в прениях по докладам о задачах советской архитектуры на Первом Всесоюзном съезде советских архитекторов. — «Архитектурная газета», 1937, 23 июня.
[19] Доклад Н. Я. Колли «Основные этапы развития советской архитектуры» на Первом Всесоюзном съезде советских архитекторов содержал ряд негативных оценок работ К. С. Мельникова, М. Я. Гинзбурга, братьев Весниных, И. И. Леонидова, И. С. Николаева и др. См. «Архитектурную газету», 1937, 20 июня.
[20] Из статьи в журнале «Архитектура СССР», 1938, № 1, стр. 17—18.
[21] Статья в журнале «Архитектура СССР», 1938, № 6, стр. 6—14.
[22] Вступительное слово В. А. Веснина на IV пленуме правления Союза советских архитекторов СССР. 25 декабря 1938 г. — 3 января 1939 г. — В кн. «Массовое строительство. Школы, детские сады, ясли, родильные дома», М, 1939, стр. 4—5.
[23] Из статьи в журнале «Архитектура СССР», 1939, № 12, стр. 6.
[24] Из статьи в газете «Вечерняя Москва», 1944, 3 октября.
[25] Из статьи в газете «Советское искусство», 1945, 27 июля.
[26] Из кн. «Материалы VII сессии Академии архитектуры СССР», М., 1947, стр. 24.
[27] Журнал «Архитектура СССР», 1935, № 4, стр. 40—42.
[28] Речь идет обо всех трех братьях — Леониде, Викторе и Александре Весниных.
[29] «Архитектурная газета», 1935, 8 апреля.
[30] «Архитектурная газета», 1936, 11 июня.
[31] «Архитектурная газета», 1936, 31 декабря.

ВЛАДИМИР ЕВГРАФОВИЧ ТАТЛИН

(1885—1953)

Владимир Евграфович Татлин — советский художник широкого диапазона, один из основоположников новой отрасли художественной деятельности — дизайна, автор архитектурного проекта Памятника III Интернационала, оказавшего широкое и многообразное влияние на развитие архитектуры XX века.

Татлин родился 16 (28) декабря 1885 года в Москве, в семье железнодорожника. Его отец прошел чрезвычайно редкий тогда трудовой путь от рабочего до инженера-технолога, ездил изучать опыт железнодорожного дела в США. Он способствовал возникновению у своего сына интереса к технике, производственным навыкам и изобретательству. Юношей Татлин участвовал в заграничном плавании в качестве матроса.

Художественное образование Татлин получил в Московском Училище живописи, ваяния и зодчества (1902—1903 и 1909—1910), где был учеником В. А. Серова и К. А. Коровина, и Пензенском художественном училище имени Силеверстова (1904—1909) у А. Ф. Афанасьева. В Московском Училище он сблизился с М. Ф. Ларионовым, стал активным участником студенческого

движения за обновление искусства. Он был в числе организаторов художественного общества «Союз молодежи» (1911), ряда программных выставок «левых» художников, преподавал рисунок и живопись в организованной им студии (в 1912—1913 гг. у него занимался, в частности, А. А. Веснин). В 1912 году Татлин ездил в Германию и Францию, в Париже познакомился с Пикассо. В живописи и театральных работах Татлина тех лет влияния новейших художественных течений французского искусства объединялись с обращением к русской художественной традиции (икона, лубок, вывеска).

В предреволюционные годы Татлин увлекся проблемой материала в искусстве. Он утверждал, что зрительное восприятие не может дать полного представления о результатах художественного труда и поэтому «объявлял недоверие глазу», «поставил зрение под контроль осязания». Он ставил перед собой экспериментальные задачи на сочетания разных материалов (дерева, металла, стекла, картона, гипса и т. д.) таким образом, чтобы свойства каждого из них были выражены в примененной художником форме, в специфичной данному материалу работе, а также — в цвете, фактуре, текстуре. В 1913—1916 годах Татлин выполнил несколько серий таких композиций, названных им «материальными подборами», «живописными рельефами» и «контррельефами». Сегодня такую работу мы рассматривали бы как своего рода экспериментальное «художественное конструирование». Идя по этому пути, Владимир Евграфович Татлин оказался одним из основоположников русского конструктивизма как в архитектуре, так и в дизайне.

«Контррельефы» — наиболее сложные в этом ряду работ Татлина — отличались от его же «рельефов» тем, что были подве-

шены в пространстве на тросах, проволоке или шпагате. Так возникла идея висячей композиции-конструкции. Систему декоративных висячих элементов из листового металла Татлин опробовал в 1917 году, участвуя в оформлении московского кафе «Питтореск».

Вскоре после Октябрьской революции Татлин был назначен заведующим Московской художественной коллегией Отдела ИЗО Наркомпроса, где вел организаторскую работу по монументальной пропаганде, оформлению революционных празднеств, художественному образованию, издательскому делу и т. д. (1918 — начало 1919 г.). Составленные им широкоизвестные документы о принципах монументальной пропаганды в Москве — «Докладная записка» о постановке пятидесяти памятников и «Условия конкурса-заказа» — были рассмотрены и одобрены 17 июля 1918 года Совнаркомом, а затем опубликованы за подписью Татлина в рубрике «Действия и распоряжения Правительства» газетой «Известия» (24 июля 1918 г.).

С зимы 1919 года Татлин включился в процесс монументальной пропаганды в качестве проектировщика. Он искал новый тип монумента, который соответствовал бы, по его мнению, революционной эпохе. В своем проекте Татлин сочетал обращение к древнерусской архитектурной традиции, создававшей памятники крупнейшим историческим событиям только в форме монументальных зданий, со стремлением использовать самые новейшие, еще никогда в архитектуре не применявшиеся конструктивные, тектонические и пластические идеи. Одновременно он искал новую — резко отличную от древних храмов-памятников — функцию для своего здания-монумента. Татлин проектировал такой монумент в честь Октябрьской революции, а вскоре после организации III Ин-

тернационала стал рассматривать свой проект как «Памятник III Интернационала». Здание-памятник, по проекту, должно было вместить верховные органы всемирного социалистического государства будущего — «Совет Рабочих и Крестьянских Депутатов Земного Шара».

Начатую в Москве работу над проектом Татлин продолжал в Петрограде (где одновременно вел учебную «Мастерскую материала, объема и конструкций» в Свободных художественных мастерских) и завершил ее к концу 1919 года. Архитектурно-инженерная экспертиза тогда же подтвердила принципиальную возможность осуществления татлинского проекта.

Между тем проект этот во всех отношениях был совершенно необычным. Татлин спроектировал башенное сооружение высотой 400 метров в виде открытого металлического каркаса, внутри которого были раздельно подвешены четыре * объема — фактически четыре самостоятельных здания крупного размера. Это было первое в истории предложение использовать висячие конструкции в гражданском строительстве. Наружный каркас, состоящий из наклонной, консольно защемленной в земле мачты-фермы и двух соединенных с мачтой балок-спиралей, поднимающихся вверх против хода часовой стрелки и объединенных решеткой из стоек и подкосов, представлял собой мощную несущую пространственную конструкцию, работающую как единое целое. Подвешенные к каркасу внутренние полезные объемы, имевшие формы (снизу вверх) куба, пирамиды, цилиндра и полушария, по проекту должны были вращаться вокруг собственных осей с разны-

---

* В литературе, начиная с брошюры Н. Пунина «Памятник III Интернационала», неизменно даются неправильные сведения только о трех внутренних объемах.

ми скоростями. Эти объемы были задуманы в металле и стекле и благодаря передаче основных нагрузок на наружный каркас могли иметь совершенно свободную внутреннюю планировку. Между собой и с землей они соединялись электрическими подъемниками.

Формам проекта был придан символический характер. Глобальное функциональное назначение предлагавшейся постройки и всемирно-историческое значение увековечиваемых ею событий Татлин пытался выразить через сопоставление ряда форм своего проекта с явлениями вселенского масштаба (такова, между прочим, одна из древнейших архитектурных традиций в строительстве монументов и зданий, имевших особенно важные идеологические функции): несущая основную конструктивную нагрузку мачта-ферма получила наклон параллельно земной оси, геометрические формы внутренних объемов и характер их вращения были соотнесены с формой и движением Земли и т. д.

Татлин считал, что развитие архитектуры сковано вековыми канонами, что решительно обновить архитектуру может только активное участие «художников-конструктивистов» и инженеров, свободных от влияния архитектурной рутины. Следует иметь в виду, что его собственная работа над архитектурным заданием приходилась на годы, предшествовавшие подъему новаторского архитектурного творчества как в нашей стране, так и в послевоенной Западной Европе. Именно в этом была одна из причин того, что проект Памятника III Интернационала очень быстро получил всемирную известность и сыграл роль стимулирующего примера своей смелостью и новизной.

Татлин утверждал, в частности, что диапазон применяемых в архитектуре форм неоправданно сужен, ограничивается повторе-

нием простейших геометрических фигур. Он одним из самых первых предложил расширить язык современной архитектуры за счет криволинейных форм, особенно форм и поверхностей «сложной кривизны». Татлин был сторонником синтеза архитектуры со скульптурой и живописью, понимая такой синтез как объединение профессиональных методов и приемов архитектора, скульптора и живописца в процессе создания единого архитектурного произведения.

В 1920 году Татлин работал над воплощением своего проекта в модели. С большим трудом удалось достать для этой цели деревянные рейки, гвозди, картон, бумагу и т. д. При этих материалах в модели не могли быть воплощены многие принципиальные особенности проекта.

Модель проиллюстрировала пластическую идею первоначального замысла, явилась относительно самостоятельным произведением на тему проекта. Благодаря своей наглядности модель 1920 года стала наиболее известной версией проекта Памятника III Интернационала. Она была завершена и выставлена в здании Академии художеств в Петрограде к третьей годовщине Октября, а в конце того же года — заново смонтирована в Москве на выставке в Доме Союзов к VIII Всероссийскому съезду Советов, обсуждавшему план ГОЭЛРО.

В последующие годы Татлин работал над конструированием рациональной одежды, экономичной печи (эти и аналогичные объекты были тогда темами всероссийских открытых конкурсов), продолжал преподавание. К Международной выставке декоративных искусств 1925 года в Париже он выполнил новую модель памятника, на этот раз полнее отразившую конструктивные и пространственные особенности первого проекта. В 1918—1930 годах он преподавал в учебных заведениях Москвы, Петрограда-Ленин-

града и Харькова художественную обработку металла, дерева, керамики.

В 1930—1931 годах Татлин сконструировал летательный аппарат «Летатлин», приводимый в движение мускульной силой летчика. Здесь были синтезированы исследования Татлина в области свойств материалов и изучения механизма полета птиц. Таким образом, Татлин использовал в конструировании метод, в наши дни получивший название б и о н и ч е с к о г о.

Работы Татлина критиковали многие и с разных позиций — традиционалисты и новаторы ставили ему в вину стремление объединить технику и искусство. Однако сам он считал, что именно художник, пришедший в технику — благодаря особенностям своей профессии, способности к синтезу, новизне своей «точки зрения» на явления техники, — способен «влить новую жизнь в устоявшиеся методы техники» и дать решения, недоступные порознь ни инженеру, ни «чистому» художнику. Этим Владимир Татлин прокладывал дорогу современному дизайну.

Его произведения и взгляды на искусство в свое время оказали воздействие на теоретические концепции и творчество многих художников, архитекторов, дизайнеров у нас в стране и за рубежом; они воздействовали даже на его идейных противников и оппонентов своей последовательной программностью, новизной и обилием перспективных профессиональных идей.

В последние годы жизни (Владимир Евграфович умер 31 мая 1953 года в Москве) Татлин работал главным образом в театре и в станковой живописи. Ему было присвоено звание заслуженного деятеля искусств РСФСР.

Татлин почти не выступал в печати. Однако его высказывания об архитектуре и ее взаимосвязях с другими искусствами и тех-

никой (частично известные только в записях искусствоведов Н. Н. Пунина и Я. Д. Тугендхольда) представляют принципиальный интерес.

О ПАМЯТНИКАХ НОВОГО ТИПА. 1919 г.

[...] Памятники современные прежде всего должны отвечать тому общему стремлению к синтезу отдельных родов искусств, какое мы сейчас наблюдаем. Нет живописи без пространственного (и как частный случай, пластического) понимания формы, нет ваяния без архитектонической и живописной культуры, нет архитектуры без живописи и пространства. Архитектор, живописец и скульптор должны в одинаковой мере принять участие в разработке и выполнении современного памятника. Из этого не следует, конечно, что архитектор должен построить дом, живописец его раскрасить, скульптор украсить. В этом, в сущности, не было бы никакого синтеза. Самый план, проект памятника, не в частях, в целом должен одновременно удовлетворить архитектора, скульптора и живописца.

[...] Форма памятника соответствует всем в настоящее время изобретенным художественным формам. При современном положении искусств формы эти, очевидно, будут простейшими: кубы, цилиндры, шары, конусы, сегменты, сферические поверхности, их отрезки и т. д. Памятник желательно сделать возможно больших размеров, что, в конце концов, естественно, принимая во внимание величину наших городских зданий. Часть простейших форм (кубы) должны вместить в себя лектории, залы для гимнастических упражнений, агитационные залы и проч. помещения, которые могли бы быть использованы в тех или иных целях, смотря по потребностям; но помещения эти отнюдь не должны быть музеями, библиотеками и проч., так как желательно сохранить непрерывную подвижность этих зал. Памятник, далее, вмещает в себе агитационный центр, из которого поступают в обращение по всему городу различного рода воззвания, прокламации, брошюры; специальные мотоциклы и автомобили одного установленного образца, с маркой памятника, могли бы служить в высокой степени подвижным и всегда готовым агитационным аппаратом правительства; в этих целях в памятнике имелся бы свой гараж ... Кроме того, предположим, на одном из обширных крыльев памятника [...] необходимо поместить гигантский экран, который бы в вечерние часы, путем кинематографической ленты, передавал бы, видимые на большом расстоянии, последние известия культурной и политической жизни мира. В видах непосредственной информации в памятнике организуется свой радиопри-

емник мирового масштаба, своя телефонная и телеграфная станции (небольших размеров) и другие возможные аппараты информации. Вместе с тем, в связи с теми изобретениями, которые сделаны за последнее время, памятник должен иметь помещенную в одну из своих частичных форм станцию прожекторов, которая проектировала бы световые буквы на облака (это в особенности удобно на севере); из таких букв можно было бы составлять те или иные лозунги на события дня. Далее, памятник может иметь в себе ряд мелких центров, по преимуществу художественного назначения, как-то помещения для новых художественных изобретений, типографию, может быть, столовую и т. д. Во всяком случае, те или иные помещения памятника должны быть связаны электрическими подъемниками и другими техническими средствами передвижения. Как принцип необходимо утвердить: во-первых, чтобы элементами памятника были все технические аппараты современности, способствующие агитации и пропаганде, и во-вторых, чтобы памятник был местом наиболее напряженного движения: меньше всего в нем следует стоять и сидеть, вас должно нести механически, вверх, вниз, увлекать против вашей воли, перед вами должна мелькнуть крепкая и лаконическая фраза оратора-агитатора и дальше — последнее известие, постановление, решение, последнее изобретение, взрыв простых и ясных мыслей, творчество, только творчество. [...]

Таков проект в самых общих чертах. [...]

Проект [...], основываясь на синтезе технических завоеваний нашего времени, дает возможность богато применить новые художественные формы к технике. Радио, экран, провода, являясь элементами памятника, могут быть и элементами формы. В этом отношении следует особенно обратить внимание на то, что памятник этот не может быть составлен из отдельных, чисто внешне связанных между собой помещений, построек и проч., он должен быть совершенно монолитен, и задача художника главным образом сводится к тому, чтобы найти такую единую форму, одновременно архитектоническую, пластическую и живописную, которая бы дала возможность синтезировать отдельные формы тех или иных технических аппаратов. Разумеется, к осуществлению этого памятника необходимо привлечь инженеров и техников различных специальностей [1]. [...]

НАША ПРЕДСТОЯЩАЯ РАБОТА [2]. 1920 г.

Основы, на которых стояло изобразительное дело — наше ремесло, — были разрознены, и всякая связь живописи со скульптурой и архитектурой утратилась, следствием чего явился индивидуализм, то

есть выражение только личных привычек и вкусов, а художники, обращавшиеся к материалу, низводили его до степени выверта по отношению к одной из отраслей изобразительного искусства, и потому, в лучшем случае, художник украшал стены особняков (индивидуальных гнезд) и оставил нам ряд «Ярославских вокзалов» и множество теперь смешных форм.

[...] В нашем изобразительном деле в 1914 году, [...] были положены в основу «материал, объем и конструкция».

Выразив недоверие глазу, мы ставим глаз под контроль осязания.

В 1915 году в Москве была выставка материальных лабораторных образцов (выставка рельефов и контррельефов).

Выставка в 1917 году дала ряд примеров материального подбора более сложных исследований и выявлений материала как такового, так и его следствия — движения, напряженности и их взаимоотношений.

Это исследование материала, объема и конструкции дало нам возможность в 1918 году приступить к созданию художественной формы, подбора материалов железа и стекла как материалов современного классицизма, равносильных в прошлом по своей строгости — мрамору.

Таким образом, является возможность сочетания чисто художественных форм с утилитарными целями. Пример: проект памятника III Коммунистического Интернационала (Выставка 8-го съезда).

Плодом этого являются образцы, побуждающие к изобретениям в деле созидания нового мира и призывающие производителей к контролю над формами нового быта.

ДИСКУССИЯ О ХАРАКТЕРЕ ПАМЯТНИКА В. И. ЛЕНИНУ. 1924 г.

[...] По мнению Татлина, в памятник, который будет триумфом инженерного техницизма, надо ввести все, что характеризует покойного вождя как новатора и революционера во всех отраслях знания и человеческой мысли вообще. Он (памятник) должен обладать громадной пропускной способностью и заключать ряд многочисленных элементов динамического и утилитарного характера. 200—300 телефонов для пользования проходящих. Громадную аудиторию. Информационное бюро для оповещения мира о событиях в Советской республике. Мощный радио и т. д. [3].

ИСКУССТВО В ТЕХНИКУ [4]. 1932 г.

Существующие формы, применяемые в строительном искусстве (в архитектуре), в технике и, в частности, в авиации, обладают некоторой установившейся схематичностью. Обычно — это сопряжение

простых прямолинейных форм с формами, обладающими простейшей кривизной.

Что касается архитектуры, то введение в строительные формы кривизны и форм сложной кривизны (образующей такие формы является сложное движение прямой или кривой) носит пока примитивный характер, а все дело ограничивается обычным сечением простейших тел; это и приводит к однообразию в смысле конструктивно-технического решения, а также замыкает художника в узкий круг обычно принятых строительных материалов. Это четко обнаруживается в проектах мировых конкурсов современной архитектуры. Что касается «малых форм», то в этой области узкий круг формальных достижений прошлого всецело овладел творчеством художника; элементы беспредметничества, являющиеся, по существу, чрезвычайно примитивными формами художественного мышления, не усложнились и не привели к созданию синтетической жизненно необходимой вещи. [...]

Работа в этой области, включающей в себя мебель, предметы быта, еще только начинается, между тем нарождение новых культурно-бытовых учреждений, в которых будут жить, думать и выявлять свои дарования массы трудящихся, потребует от художников не только внешней декоративности, но потребует прежде всего вещей в соответствии с диалектикой нового быта. [...]

Таким образом:

1. Однообразие форм (по существу, не обусловленное техническими требованиями) приводит к ограниченному кругу материалов, однообразному его использованию и создает до известной степени трафаретное отношение в смысле культурно-материального оформления вещей, что приводит также к однообразному решению и конструктивных задач.

2. Художник, имеющий опыт с кругом разнородных материалов (не будучи инженером, но изучивши интересующий его вопрос), невольно ставит перед собой задачу решения технического оформления путем новых соотношений материи с целью получения новых напряжений и изобретения на этой основе сложной формы, подлежащей, конечно, техническому обследованию в процессе дальнейшего развития. Техника должна быть поставлена художником перед фактом новых взаимоотношений формы материала и его работы. Формы сложной кривизны требуют иных пластических, материальных и конструктивных взаимоотношений — этими элементами может и должен овладеть художник, метод творчества которого обладает отличными от метода инженера творческими качествами.

Итак: [...]

2. Я шел от конструкции материальных сооружений в простейших формах к более сложным: это одежды, предметы жилобихода до архитектурного сооружения в честь Коминтерна. [...]

3. В результате работы я пришел к выводу, что подход художника к технике может и должен влить новую жизнь в ее устоявшиеся методы, часто сопротивляющиеся задачам реконструктивного периода. [...]

примечания

[1] Н. Пунин, О памятниках. — «Искусство коммуны», 1919, 9 марта. В статье, написанной задолго до завершения проекта Памятника III Интернационала, зафиксированы общие взгляды Татлина на тип, функцию и пластическую форму памятника в новых социальных условиях. В отличие от этой статьи, известная брошюра Н. Пунина «Памятник III Интернационала», текст которой помечен июлем 1920 г., содержит неразделимый на самостоятельные части пересказ творческих взглядов Татлина и принадлежащие уже самому Пунину анализ и оценку готового татлинского проекта.

[2] В. Е. Татлин, Т. Шапиро, И. Меерзон, П. Виноградов, Наша предстоящая работа. — «VIII съезд Советов. Ежедневный бюллетень съезда». 1921, 1 января, № 13, стр. 11. Статья написана в связи с экспонированием модели Памятника III Интернационала на выставке к VIII Всероссийскому съезду Советов. В тексте кратко изложены основные этапы творческой биографии Татлина, подготовлявшие его обращение к архитектурному проектированию. Вместе с Татлиным статью подписали его молодые помощники по сооружению модели.

[3] Я. Тугендхольд, К дискуссии о памятнике т. Ленину. — «Известия», 1924, 24 февраля. Статья представляет собой обзор ответов на анкету, проведенную среди деятелей искусств Москвы и Ленинграда.

[4] Из кн. «Выставка работ заслуженного деятеля искусств В. Е. Татлина», М. — Л., 1932, стр. 5—8.

НИКОЛАЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ МИЛЮТИН

(1889—1942)

Николай Александрович Милютин — один из видных теоретиков советского градостроительства и архитектуры конца 20-х — первой половины 30-х годов.

Милютин был яркой и своеобразной фигурой в становлении и развитии советской архитектуры. Судьба его сложилась необычно. Родился Милютин в 1889 году в Петербурге в семье рабочего. Занимался в воскресной школе, мечтал стать архитектором, но для поступления в высшее учебное заведение не было ни средств, ни образования. В 1908 году Милютин был принят на архитектурный факультет Вольного политехникума в Петербурге (в этом же году он вступил в члены РСДРП), но в 1909 году факультет был закрыт, как «рассадник вольнодумства». В 1910 году он поступил в художественное училище Штиглица по классу рисования. Учился и работал, переменил множество профессий, везде активно участвуя в революционной деятельности. В 1917 году командовал отрядами Красной гвардии. В 1918-м — член коллегии Народного комиссариата труда РСФСР, в 1920—1921 — чрезвычайный уполномоченный ВЦИК и СТО. В 1922—1924 — исполняю-

щий обязанности наркома социального обеспечения, в 1924—1929 — нарком финансов РСФСР. В 1930—1934 годах — заместитель наркома просвещения РСФСР. Закончить экстерном Московский архитектурный институт ему удается лишь в 1940 году. Но на каком бы посту ни находился Милютин, он никогда не порывал с архитектурой и ее насущными проблемами. Многие начинания советских архитекторов 20—30-х годов были поддержаны и осуществлены с помощью Милютина.

В конце 20-х годов, когда в стране проходила острая дискуссия по вопросам градостроительства, в центре которой были проблемы социалистического расселения и перестройки быта, Милютин выступил с книгой «Соцгород», в которой были подведены итоги творческих поисков в этом направлении. Проблему строительства новых городов Милютин связал с задачами перестройки жизни трудящихся, с организацией культурного и бытового обслуживания населения, подкрепив теорстические положения экономическими расчетами. Основой для оценки различных форм расселения для Милютина были взаимосвязь и взаимозависимость между промышленными и селитебными территориями. Он предложил планировочную структуру нового типа — поточно-функциональную схему. Милютин предлагал зонировать городскую территорию в виде шести параллельных полос: 1) железнодорожные пути, 2) производственные и коммунальные предприятия, склады, станционные сооружения, а также связанные с ними научные и технические учебные заведения, 3) зеленая зона с шоссейной магистралью, 4) жилая зона, состоящая из трех полос, — учреждения общественного пользования; (столовые, диспансеры, горсельсовет и т. д.); жилые здания; ясли, детсады, интернаты, 5) парковая зона с учреждениями для отды-

ха, площадками для физкультуры, водными бассейнами и т. д., 6) пригородная сельскохозяйственная зона (сады, огороды, молочное животноводство).

На основе этой схемы Милютиным были разработаны три конкретных проекта планировки: для Магнитогорска, для Сталинградского тракторного завода и для Горьковского автозавода.

Помимо градостроительных проблем Милютин занимался и проектированием домов-коммун, причем в едином комплексе с жильем он рассматривал и культурно-бытовые учреждения по схеме: жилой блок, культурно-бытовые учреждения (сад, ясли) и коммунальные корпуса (столовая, библиотека, помещение для отдыха, парикмахерская и пр.), соединенные между собой теплыми переходами. Милютин разработал два варианта трехэтажного блока на 400—800 человек. Для ячейки жилого блока Милютин проектирует и оборудование, предлагая делать его экономичным, стандартным по возможности, встроенным, что было новаторским для того времени.

Книга Милютина «Соцгород» имела большой резонанс и у нас и за рубежом. Написанная с марксистско-ленинских позиций, она давала партийную оценку современной зарубежной архитектуре и проблематике того времени. Кое-что в ней сейчас кажется несколько прямолинейным, но суть его практических и теоретических положений не потеряла актуальности и в наше время.

В начале 30-х годов Милютин работал над большим трудом по теории архитектуры, четыре главы из которого были напечатаны в журнале «Советская архитектура» за 1933 год: I — «О предмете теории советской архитектуры»; II — «О творческом методе советской архитектуры»; III — «Генеральные задачи советской архитектуры»; IV — «Главнейшие современные буржуаз-

ные направления в архитектуре». Главы разбиты на параграфы, каждый из которых посвящен одной из проблем общей теории советской архитектуры. Наиболее глубоко разработаны параграф 22 — «Форма и содержание в архитектуре» и 23 — «Художественные образы в советской архитектуре».

В последние годы жизни Милютин работал над капитальным трудом по проблемам расселения, но болезнь и ранняя смерть не позволили закончить эту работу.

ИЗ КНИГИ «СОЦГОРОД» [1]. 1930 г.

От автора

Настоящая работа отнюдь не претендует на исчерпывающее решение всей проблемы строительства населенных пунктов в СССР. Мы поставили себе задачу лишь сформулировать те основные требования к советскому строительству, которые вытекают из анализа установок, данных в этом вопросе К. Марксом, Ф. Энгельсом и В. И. Лениным, проанализировать те основные технические и материальные возможности, которыми мы располагаем уже в настоящее время, и дать, хотя бы в схеме, пример конкретного решения нового жилья советского рабочего в начальный период социализма. [...]

[...] Для ответа на ряд вопросов нам пришлось специально изучить все доступные нам материалы по новейшим достижениям в области строительной техники, а также тщательно проанализировать идеи передовых архитекторов-конструктивистов (в частности, работы Корбюзье, Гропиуса, Гинзбурга, Веснина, Леонидова и др.), а также значительное количество (свыше 50) конкурсных работ по постройке социалистических городов, разработанных как советскими, так и зарубежными архитекторами. [...]

1. Сущность вопроса

[...] Создаются сотни новых населенных пунктов, идет грандиозное строительство в существующих городах, ставится проблема строительства агрогородов [...]

Массовая перестройка хозяйства на социалистических началах неизбежно вызывает и перестройку культуры и быта. [...]

Переустройство быта на новых, социалистических началах становится очередной задачей Советского Союза. [...]

[...] Нельзя возражать «вообще» против небоскребов как формы и приема строительства, [...] может оказаться такой случай, когда технически и экономически будет целесообразным применить именно этот прием для освобождения площадей под зеленые насаждения и т. п. в существующих сейчас особо крупных городах при их реконструкции, т. е. перестройки на принципиально новых началах.

2. Не впасть в крайности

Было бы беспочвенным прожектерством сегодня же пытаться решить задачу строительства наших населенных пунктов, как пунктов будущего жилья людей при развернутом социализме. Для этого мы не располагаем ни той техникой, ни теми материальными средствами, которые будут достигнуты завтра. [...]

Рисовать картину будущего города при развернутом социализме мы предоставим романистам. Сегодня это, говоря словами Гёте, «одинаково таинственно как для мудрецов, так и для глупцов». [...]

Сегодня нас интересует наше сегодняшнее строительство *на основе сегодняшней техники и сегодняшних материальных средств, которыми мы располагаем.*

Однако это ни в коем случае не означает того, что мы должны примириться со звериным уровнем жилищного существования, которое в настоящее время влачит основная масса рабочих во всем мире и значительная часть трудящихся в СССР. Попытка такого толкования наших сегодняшних задач должна встретить самый решительный отпор с нашей стороны, как явно реакционная установка. [...]

Повышая темпы накопления в стране (капитальные вложения в хозяйство), мы одновременно должны повышать и жизненный уровень трудящихся. [...]

3. Урбанизация или дезурбанизация?

В современной западноевропейской прессе и в среде современных передовых архитекторов ведется довольно оживленная дискуссия: следует ли идти в строительстве городов путем сосредоточения (централизации) промышленности и торговли в немногих пунктах (урбанизация) или же, наоборот, следует встать на путь распыления промышленности и жилья по возможно большей территории (площади) путем постройки мелких поселков, отделения жилья от предприятий («города-сады», «зеленые города» и т. п.). [...]

Жуткие условия жизни рабочих в капиталистических странах [...] рождают среди лучшей части буржуазных архитекторов либеральную идею постройки «зеленых городов», «городов-садов» и т. д.

Однако мы прекрасно понимаем, что эти идеи, несмотря на всю их заманчивость, являются чистейшей и притом вредной утопией, создавая иллюзию (ложное представление) возможного выхода из положения без уничтожения капиталистической системы.

[...] Урбанисты, понимая невозможность дезурбанизации при капитализме, стремятся найти решение задачи оздоровления жизни путем развития техники в обслуживании крупных городов. Канализация, водопровод, многоэтажные улицы, зеленые площади и тому подобные хорошие вещи — вот путь урбанистов. [...]

Эти споры урбанистов и дезурбанистов находят свое отражение и у нас, принимая иногда довольно забавные формы.

Между тем мы должны несколько иначе поставить всю проблему. [...]

А главное, перед нами стоит огромная задача уничтожения противоположности между городом и деревней. [...]

Таким образом, социалистический населенный пункт будет резко отличаться от того, что мы видим сегодня и в нашем городе и в нашей деревне. Он не будет ни тем, ни другим.

Для нас не может быть спора об урбанизации и дезурбанизации. Мы должны будем разрешить задачу нового расселения человечества.

4. Выбор пунктов нового строительства

[...] При выборе пунктов нового строительства [...] мы должны исходить из оценки экономических, политических и естественных условий, дающих наиболее целесообразное решение поставленного в каждом отдельном случае задания. [...]

Новое строительство должно осуществляться как единый, хозяйственно целый производственный комбинат. [...] Наряду с этим каждое новое предприятие должно быть разумно увязано с жилой зоной и соответствующими подсобными продовольственными базами. [...]

Следует ли из этого, что существующие сейчас города, поселки и т. п., а также пути сообщения должны нами игнорироваться вовсе? Конечно нет. В ряде случаев существующие пункты будут удовлетворять тем условиям, которые мы ставим социалистическому производству. [...]

Мы не можем выбросить в мусорный ящик без всякого разбора все, что досталось нам от прошлого. Но мы должны преобразовать и освоить это наследство таким образом, чтобы оно служило нашим задачам, а не мешало их осуществлению. [...]

Во всяком случае, расширение существующих населенных пунктов, если это окажется абсолютно необходимым, следует производить либо путем создания поселков-спутников, либо путем перепланировки этих пунктов или (в крайнем случае, для особо крупных городов) их отдельных частей. [...]

5. Принципы планировки

[...] Каждый населенный пункт мы должны рассматривать как единое целое, в котором наиболее разумно, рационально, целесообразно располагаются и увязываются между собой его основные части: промышленное и сельскохозяйственное производство, транспорт, энергетика, управление, быт, воспитание, учеба.

Поэтому при проектировке новых населенных пунктов или при перепланировке существующих (в том числе и их отдельных частей) должны быть безусловно обеспечены главнейшие следующие установки:

1. Необходимо разумно увязать производственные единицы между собой и с транспортными магистралями, причем должна быть обязательно предусмотрена наиболее экономная поточная система (кратчайшие и по возможности прямые линии) как в организации производственных процессов всего комбината, так и в связи производственных единиц с коммунальными, жилыми и тому подобными частями населенного пункта.

Поточно-функциональная система должна явиться обязательной основой новой планировки.

2. Жилая часть (зона) населенного пункта (коммунальные, жилые, детские и тому подобные здания и учреждения) должна располагаться параллельно производственной и должна быть отделена от нее зеленой полосой (защитной зоной). Эта защитная зона должна быть не менее 500 метров и должна увеличиваться в зависимости от условий местности и характера производства.

Только при этом условии, без излишних затрат на внутрипоселковый транспорт, будет достигнуто такое положение, когда жилье рабочего, будучи расположено всего на расстоянии от 10 до 20 минут ходьбы от станка (места работы), будет вместе с тем пользоваться всеми преимуществами сельской жизни (воздух, лес, поле).

3. Железнодорожные пути целесообразней всего расположить за производственной зоной, т. е. за линией промышленных зданий, а шоссейную дорогу — между производственной и жилой зонами (в зеленой полосе). [...]

4. Сельскохозяйственную территорию (молочно-огородные и садовые совхозы, пасеки и т. п.) желательней всего расположить за жилой частью поселка. [...]

5. Территория, отводимая под специальные здания высших и средних технических и сельскохозяйственных учебных заведений, должна обязательно располагаться на территории, отводимой под соответствующие промышленные и сельскохозяйственные производства. [...]

6. Лечебные учреждения должны быть разбиты на 2 группы: система единых диспансеров и стационарные лечебные учреждения. Диспансеры должны быть расположены в жилой зоне, а стационары — вынесены за границы поселка в наиболее здоровую местность. [...]

7. Школьные здания (для семилетки) должны быть связаны с соответствующими детскими общежитиями, которые в свою очередь должны организовываться по типу пионерорганизаций (лагерей). [...]

8. Коммунальные предприятия производственного типа должны располагаться в производственной зоне исходя из решения задачи наиболее рационального обслуживания всего населенного пункта (или его части). [...]

9. Склады также должны располагаться в производственной зоне, в непосредственной близости от станционных сооружений или соответствующих предприятий.

10. Должно быть предусмотрено, что в дальнейшем, по мере постройки новых зданий, будет произведено «разрушение всех нездоровых и плохо построенных жилищ и кварталов» (К. Маркс, Ф. Энгельс, «Коммунистический манифест»).

Таким образом, планировка новых населенных пунктов и перепланировка существующих сведется к установлению, на основе четко проработанной, наиболее экономичной схемы движения грузов и населения, схемы основных полос линий, зон будущего поселка.

Эти зоны должны располагаться в следующем порядке:

1) территория железнодорожных путей (полоса отчуждения);

2) территория (зона) производственных и коммунальных предприятий, складов, станционных сооружений, а также связанных с ними научных и технических учебных заведений;

3) зеленая полоса (защитная зона) с шоссейной магистралью;

4) жилая зона, где в свою очередь будут расположены:

а) полоса учреждений общественного пользования (столовые, диспансеры, помещения горсельсовета и т. п.);

б) полоса жилых зданий;

в) детская полоса, т. е. ясли, детские сады, интернаты;

5) парковая зона с учреждениями для отдыха, площадками для физкультуры, водными бассейнами и т. п.;

6) зона садовых и молочно-огородных совхозов (поля орошения, фермы и тому подобные сельскохозяйственные предприятия). [...]

Следует искать такого решения задачи, чтобы водные бассейны (реки, озера, большие запруды и т. п.) приходились со стороны жилой зоны. [...]

Что касается направления ветров, то эта задача должна, конечно, решаться таким образом, чтобы господствующие ветры дули со стороны жилой части на производственную, а не наоборот.

Само собой разумеется, что когда мы говорим о «линиях», «полосах» и «зонах» застройки, то имеем в виду не строго прямые линии, а линии зон, приноравливающихся к топографическим особенностям местности и удобству связи. [...]

Причудливый рельеф местности умному инженеру и архитектору только помощь, а не препятствие.

Основанием изгиба линии при планировке могут быть: реки, транспорт, болота и т. п., а не стремление получить ровную площадку, которая никому не нужна. [...]

Предлагаемая нами схема поточно-функциональной системы планировки [...] является исправлением схемы Стройкома и ОСА и свободна от их недостатков. Самое дальнее расстояние для рабочего от дома до станка будет $1^1/_2$ *км*, а для большинства — 500—700 *м*.

Поселок весь в зелени, разбит по берегу Урала, образующего благодаря запруде озеро; специальные помещения для техникумов и вуза — на предприятиях, вокзал — в центре поселка, культурные и советские учреждения — тоже. Из окон жилищ виден лишь парк или река.

Больница (павильонной системы) расположена на берегу реки.

Железнодорожные пути перенесены на завод и будут от жилья на расстоянии 1—2 *км*.

Эта схема наглядно показывает преимущества функционально-поточной системы со всех без исключения точек зрения.

Ту же картину мы видим и в планировке Сталинградтракторстроя. [...]

Приняв за основу планировки населенных пунктов функционально-поточную систему, мы тем самым разрешаем полностью проблему наиболее рационального (разумного, экономного) устройства транспорта. Целый ряд сооружений (виадуки, тоннели, переезды, и т. п.) либо отпадают вовсе, либо сводятся к минимуму.

Внутрипоселковый транспорт теряет свое значение как транспорт, работающий по непрерывной переброске больших масс к месту работы и обратно. Роль его сводится главным образом к бытовой связи. Это, конечно, создает огромную экономию в затратах на его оборудование. [...] Протяжение одетых дорог и их ширина внутри поселка резко сокращаются, причем эти дороги приобретают характер магистральных шоссейных дорог. [...]

Примерно то же самое следует сказать и о планировке территории промышленных предприятий. Ничем не оправданное стремление сбить все здания предприятия в одну кучу мешает не только правильной планировке поселка, но и рациональной организации производства. [...]

Если бы те же мастерские расположить потоком, то мы имели бы следующую схему. [...]

Поточное расположение цехов и машин даст предприятию неограниченные возможности развертывания, поможет организации производственных процессов самым рациональным поточным методом, приблизит к ним рабочую силу, что будет благотворно влиять на производительность труда, освободит от необходимости постройки ряда подсобных сооружений (пожарное депо, ясли, столовые, клубы, медицинские пункты и т. п.). [...]

В общем, не затрачивая ни единой дополнительной копейки, а часто даже экономя ее, мы разумным расположением зданий предприятия (а также машин в них) улучшим организацию производственных процессов, значительно оздоровим в них работу и тем продлим срок работы и человека и машины.

Наконец, чтобы не возвращаться больше к промпредприятиям, необходимо сказать несколько слов о типе зданий для них.

У нас [...] далеко еще не усвоено то обстоятельство, что современное производство строится, как обработка в процессе движения (конвейер). [...]

Это обстоятельство, а также все возрастающий вес машин благодаря введению прессов и больших мощностей совершенно по-новому ставят вопросы конструкции фабрично-заводских зданий.

Между тем у нас сильно укоренился взгляд о целесообразности многоэтажных и широких зданий. Этот взгляд вытекает из того, что на Западе характер разбивки земельных участков квадратами связывает планировщика в выборе линейной системы, а дороговизна земли диктует рост вверх. Механически заимствуя этот опыт Запада, мы не вносим необходимых корректив, целесообразных для нас. [...] Приняв для промышленных предприятий одноэтажный тип [...] зданий, мы смогли бы в несколько раз сэкономить на их цене.

Само собой разумеется, что при всяком решении плана промпредприятия в основе этого решения должна лежать наиболее рациональная и экономная организация технологических процессов данного производства. При этом проектировщик ни на минуту не должен упускать задачу создания здоровых и безопасных условий для человека, для чего прежде всего необходимы свет и воздух.

6. Новая организация жизни

Чтобы установить основные принципы застройки жилой части советского населенного пункта для нашей переходной эпохи, мы прежде всего должны ясно сформулировать те задачи, которые будут предъявлены нами к жилью в ближайшие же годы. [...]

Таким образом первый вопрос, который нам надо решать, — это вопрос о том, чему отдать предпочтение, или, вернее, на чем сосредоточить основное внимание: на обобществлении ли обслуживания важнейших бытовых нужд населения или на усовершенствовании индивидуального обслуживания.

Нам кажется, что ответ на этот вопрос может быть только один: главное внимание надо сосредоточить на создании учреждений обобществленного обслуживания бытовых нужд.

К этому ответу мы приходим не только из соображений программного и принципиального порядка. Проблема рабочих кадров уже сегодня становится актуальнейшим вопросом дальнейшего развития нашего хозяйства. [...]

Эти руки мы найдем, освободив женщину от домашнего хозяйства, что возможно лишь на базе обобществления бытового обслуживания. [...]

Таким образом, обобществление обслуживания бытовых нужд населения дает нам:

1) освобождение женщины от домашнего рабства;

2) сокращение, а местами уничтожение потребности в притоке новой рабочей силы в города;

3) сокращение потребности в новом жилищном строительстве;

4) повышение производительности труда;

5) повышение жизненного уровня рабочего населения и

6) поднятие на высшую ступень культурной жизни человека.

Означает ли такая постановка вопроса принудительное введение общественного питания и общественного воспитания ребят путем изъятия их от родителей?

Ни в коем случае.

Задача организации здорового влияния ребят на взрослых, родительские инстинкты и т. п. ни в коем случае не могут нами игнорироваться.

Сейчас речь идет лишь о создании предпосылок к введению общественного воспитания ребят, причем во всех случаях должна быть гарантирована теснейшая связь родителей и ребят. [...]

Что касается дела общественного питания, то и тут следует идти путем создания здоровых предпосылок к постепенному вытеснению

индивидуального приготовления пищи через создание общественных столовых. [...]

Наряду с учреждениями общественного воспитания ребят и учреждениями общественного питания должна быть поставлена задача создания сети починочных мастерских, а также учреждений для культурно-воспитательной работы (библиотеки, клубы, и т. д.). Система этих учреждений должна быть тщательно продумана. [...]

Общий вывод: жилая зона должна планироваться и строиться как единое хозяйство социалистического типа, в котором поставлена задача создания всех необходимых условий для обобществления обслуживания коммунальных, бытовых и культурных нужд населения (питание, воспитание детей и подростков, медицинское обслуживание, бани, прачечные, починочные мастерские, водопровод, канализация, транспорт, клубные помещения и т. п.). [...]

При организации жизни в построенных по-новому зданиях и поселках должны быть полностью исключены элементы принудительности по внедрению нового быта.

Новый быт должен родиться как естественное следствие новой организации труда и жилища, как следствие хорошей организации учреждений для обобществленного обслуживания бытовых нужд населения.

7. Расположение зданий

Расположение отдельных зданий в жилой зоне имеет также немаловажное значение. Прежде всего следует обязательно обеспечить освещение внутренних помещений солнечным светом. [...]

Таким образом, необходимо выдвинуть требование, чтобы все жилые здания, если они имеют два ряда жилых помещений, располагались по меридиану (с юга на север), а если имеют только один ряд жилых помещений, то чтобы эти помещения выходили либо на юг, либо на юго-восток. [...]

[...] Следует решительно отказаться от той безобразной тесноты в расположении зданий, которая является обычным явлением в городах. [...]

Наконец, следует решительно покончить с практикой соединения в одном здании помещений для самых различных назначений [...]: [...] магазинов, [...] детских яслей, детских садов, [...] кино [...] и т. д.

На что в крайнем случае можно идти — это на устройство непосредственно в жилых корпусах помещений студий и библиотек, но и то лишь для живущих в этих домах.

Само собой разумеется, что устройство в жилых корпусах каких-либо производственных, хотя бы и весьма мелких, предприятий (например, прачечных) ни в коем случае нельзя допустить.

8. Жилая ячейка

[...] Жилые ячейки для взрослого населения должны быть рассчитаны каждая на одного человека, причем, конечно, эти ячейки могут блокироваться (т. е. соединяться) в различные группы, иметь между собой непосредственное сообщение и т. п., что даст возможность населению, при желании, жить любой группой, в том числе и семьей, используя свое помещение по личному вкусу и навыкам. [...] Затем следует при строительстве новых зданий снабдить все жилые ячейки минимумом необходимого оборудования, являющегося неотъемлемой частью жилья человека. [...]

Постройка домов вместе с оборудованием их самой необходимой мебелью даст возможность наладить массовое фабричное производство дешевой и вместе с тем хорошей мебели.

Чтобы решить вопрос о том, что должна представлять собой отдельная жилая ячейка, какое она должна иметь оборудование, ее размер и оформление, необходимо прежде всего решить вопрос о ее функциях (т. е. работе, назначении).

Никак нельзя согласиться с товарищами, которые пытаются свести роль жилой ячейки к спальной кабине, а все прочие функции сосредоточивают в общественных помещениях. [...]

Эта [...] неверная установка приводит лишь к тому, что, и отведя излишние пространства под общественные «кабинеты», «гостиные» и т. п., авторы проектов «спальных кабин» вынуждены были эти «кабины» настолько сократить по объему, что удовольствие жить в них будет ниже среднего.

Говорить об этих ошибках приходится потому, что такого рода «загибы» и ошибки могут дискредитировать всю идею нового жилья. [...]

Исходя из [...] назначения жилой ячейки, наименьший размер ее [комнаты], включая оборудование, должен быть установлен:

[...] 8,4 *кв. м.* Если принять за минимальную высоту 2,6 *м*, то минимальный объем жилой ячейки будет 21,84 *куб. м.*

Само собой разумеется, что эти размеры являются минимальными и при малейшей возможности их следует увеличить. [...]

Отсюда вытекает и требование особого внимания к вопросам эстетики и гигиены при оборудовании и окраске жилых ячеек. Все достижения современной архитектуры и прикладного искусства должны быть мобилизованы для того, чтобы в том минимуме, кото-

рый дается в жилой ячейке, были достигнуты наиболее доступные условия для создания здоровой и радостной жизни человека. [...]

Как можно больше света, воздуха, веселой радости, простоты — вот конкурсное задание современному архитектору.

9. Учреждения обобществленного обслуживания быта

[...] При постройке зданий для детей дошкольного возраста следует всячески избегать их многоэтажности. Лучше всего принять одноэтажное здание, имеющее на юг раздвижную стеклянную стенку с открытой перед ней низенькой террасой, на которой в свою очередь следует расположить неглубокий бассейн с проточной водой. Все, конечно, должно быть окружено зеленью. [...]

Так называемый «коммунальный корпус», заключающий в себе столовую (с кухней), парикмахерскую, библиотечку и помещение для отдыха (бильярд, шахматы и т. п.), лучше всего расположить также в особом здании, связанном с жилым корпусом утепленным переходом. [...]

10. Блокирование жилых ячеек и учреждений бытового обслуживания населения

Соединение жилых ячеек, яслей, детсада и коммунального корпуса в блоки может иметь самые различные формы. [...]

Возможны две схемы расположения таких блоков (домов-коммун):

1) В линию вдоль шоссе,

2) Торцами к шоссе. [...]

[...] Эти проекты (как и ряд других решений) несомненно нуждаются в дальнейшей проработке, а главное — в опытной проверке.

Несомненно одно: творческая мысль современных архитекторов-инженеров должна быть мобилизована для наиболее удачного решения поставленной задачи. Надо решить ряд еще неясных вопросов наибольшей экономической целесообразности каждого варианта, в различных климатических условиях; надо искать наиболее остроумных решений плана, новых комбинаций и т. д. и т. п.

11. Выбор конструкций и материалов

Все наше современное строительство носит характер совершенно ненужной монументальности, рассчитывается с весьма значительным излишним запасом прочности, в частности, расчет сроков амортиза-

ции (износ) принят слишком продолжительным: конструкции наших зданий в высшей мере допотопны, материалы тяжелы и дороги. Все это приводит к исключительно высокой стоимости нашего строительства и его громоздкости. Наши дома скорее напоминают средневековые замки, нежели современное жилье. [...]

Между тем у нас имеется полная возможность строить из легких и дешевых материалов, имеющихся у нас в изобилии. [...]

Эти легкие и дешевые материалы дают возможность широко поставить фабричное производство стандартных частей зданий и свести на месте строительство лишь к сборке готовых частей, блоков и т. п. [...]

Поэтому одной из важнейших задач сегодняшнего дня должна быть признана выработка типов легкого строительства, установление необходимых нормалей, разработка стандартных частей облегченных зданий и организация массового, фабричного производства этих частей. Было бы в высшей степени целесообразно создание у нас специального экспериментального института по жилищному строительству (по типу Bauhaus в Дессау), где были бы сосредоточены все наши наиболее живые и передовые архитектурно-инженерные силы, работающие как в области проектировки, так и конструкций так называемых гражданских зданий, а также их оборудования. [...]

12. Архитектурное оформление

Несколько слов об архитектурном оформлении нашего строительства. Все эти ампиры, барокко, ренессансы, готика и т. п. были весьма хороши для своих эпох, соответствующих материалов, бытовых форм и т. п.

Наша эпоха — эпоха машин, строжайшей экономии, новых материалов, новых социальных отношений и новых бытовых форм — требует и новых архитектурных форм.

Было бы в высшей степени бессмысленным занятием выдумывать эти формы. Они должны сами родиться как следствие содержания, материала и конструкции новых зданий. Задача архитектора — суметь найти наиболее рациональное решение существа содержания здания, а форма его явится логическим следствием этого решения.

Наша архитектура должна быть прежде всего честной, а честное решение правильно поставленной и правильно решенной задачи не может не быть красивым.

Разумно решенная конструкция не может нуждаться в маскировке украшением. Здоровое лицо в пудре не нуждается.

Безнадежная скучность многих проектов современных сооружений проистекает из неправильного решения задачи этих сооружений, а не вследствие отказа от украшенчества. Как раз наоборот: неумение правильно решить задачу организации здания и его конструкции заставляет многих архитекторов прятать свою неграмотность и неумение за маской «стиля», для чего они либо обкрадывают стариков, называя это воровство деликатным словом «эклектика», либо пытаются придумать «новый», «новейший» и тому подобные стили, сопровождая свои пороки шумихой левых фраз и болтовней об идеализме, символизме и тому подобной чепухе.

Советский населенный пункт должен быть честен и прост в своих формах, как честен и прост рабочий класс; разнообразен, как разнообразна жизнь; стандартны должны быть лишь части, из которых создаются здания, а не сами здания; экономен в затраченном материале и обслуживании, а не в пространстве и объеме; радостен, как радостна природа. Наконец, он должен быть удобен, светел, гигиеничен.

Легкость, целесообразность, простота, разнообразие, чистота, максимум света — вот то, на чем должно основываться архитектурное оформление советского строительства.

13. Сравнительная стоимость строительства

[...] Из этих расчетов Госплана видно, что строительство жилья социалистического типа потребует значительно меньше средств, чем строительство обычного типа. [...]

Разумеется, что эти расчеты нуждаются в опытной проверке. Однако они обладают таким «запасом прочности», что бесспорно могут считаться вполне реальными.

14. Главнейшие элементы бюджета

Бесспорно, что обязательным условием для проведения обобществленного обслуживания бытовых нужд населения является наличие соответствующей материальной базы. [...]

[...] Совершенно очевидно, что крупное производство всегда будет в несколько раз экономней мелкого. Весь вопрос сводится лишь к организационным возможностям, трудности которых отнюдь не следует преуменьшать. Поэтому-то мы и рекомендуем в этом деле известную осторожность и последовательность, без которых можно дискредитировать всю идею организации нового быта.

Развертывая сеть общественного питания и общественных прачечных, надо все же на данной стадии предусмотреть возможность ин-

дивидуального приготовления пищи и возможность индивидуальной стирки, что вовсе не означает сохранения системы строительства мелких семейных квартир. Отбрасывая принудительность в проведении задач нового быта, мы отнюдь не должны оберегать старый быт. Наоборот: все наши усилия, все внимание должны быть направлены на создание реальной материальной основы для нового быта.

Форма организации жилищ с подсобными помещениями — один из важнейших элементов в организации обслуживания населения. Это обстоятельство должно обязательно учитываться как нашими строителями и проектировщиками, так и советской общественностью. Только добившись осознания организующей роли жилья в деле перестройки нашего быта, а следовательно, и всей нашей жизни, самыми широчайшими массами трудящихся СССР, мы сумеем найти наиболее правильное решение проблемы нового расселения человечества и наиболее короткий и рациональный путь создания материальной базы для того, чтобы построить новый социалистический мир. [...]

ОСНОВНЫЕ ВОПРОСЫ ТЕОРИИ СОВЕТСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ[2]. 1933 г.

От автора

Архитектура — общественное явление. [...] В капиталистических условиях архитектура служит классу капиталистов, содействуя делу усиления эксплуатации рабочего класса, отражая и проводя идеологию враждебных пролетариату классов.

Задачи советской архитектуры должны полностью вытекать из великих целей Советского государства и должны быть полностью подчинены им. [...] Эти задачи могут быть разрешены нашей архитектурой лишь при условии поднятия на значительную высоту теоретической проработки ряда вопросов советской архитектуры, до сих пор не подвергнутых исчерпывающему анализу с точки зрения единственно научного марксистско-ленинского метода диалектического материализма.

Об определениях архитектуры

В понятие (определение) архитектуры мы включим всю совокупность строительного дела в его диалектическом единстве (искусство, техника, экономика, политика и т. п.). [...] Было бы неправильным ограничивать понятие архитектуры только одной художественной (социально-идеологической) стороной строительного дела.

О методе теории советской архитектуры

[...] Видеть и сознательно отражать в архитектурных образах не отвлеченное формотворчество, а конкретное материальное содержание жизни, ее практические задачи, вытекающие из задач социалистического строительства. [...]

Непонимание этого и приводит к тому, что целый ряд архитекторов, осваивая архитектурное наследство прошлого, не умеет отличить в нем ценное для социалистического строительства от элементов, находящихся в кричащем противоречии с задачами социалистического строительства, с новым технико-экономическим уровнем, с новыми производственными отношениями в СССР и т. п. [...]

Любое архитектурное сооружение является продуктом конкретных общественных отношений. [...]

Добиваясь возможно *простейших решений,* архитектор не имеет права игнорировать [...] какие бы то ни было имеющие для данного случая практическое значение условия и факты. Правильное решение архитектурной задачи — это прежде всего такое ее *простейшее решение* как в целом, так и в отдельных частях, когда полностью уяснены и соблюдены *все требования,* предъявляемые к данному объекту строительства, без игнорирования и отказа от какой-либо части их (функции сооружения, художественная выразительность и эстетические формы, санитарно-гигиенические требования, простейшие и притом реальные конструкции, материалы, необходимые прочность и экономичность, климат, почва и т. д., и т. п.). [...]

Наряду с обязательной доступностью и ценностью художественной идеи сооружения для сегодняшнего уровня миллионов (а не только для «верхних десяти тысяч» — *Ленин*) оно должно отвечать и тому колоссально растущему уровню человека, который будет завтра. [...]

Освоение и переработка наследия прошлого

По-ленински освоить архитектурное наследство прошлого — это значит критически переработать это наследие, это значит *удалить* из него то, что специфически служило в нем целям эксплуатации (что являлось необходимым для капитализма) и *ввести* в него то новое, что вытекает из задач и опыта советского строительства (что является необходимым для коммунизма). Этим *качественно* изменяется (обогащается) все дальнейшее движение, все дальнейшее развитие советской архитектуры, которая приобретает новые, неизмеримо более высокие цели, неизмеримо более широкую базу и новые, *качественно* отличные от условий капитализма организационные формы и пути своего движения.

Научная база советской архитектуры

Советский архитектор, стоящий на позициях социалистического строительства, не может не ставить перед собой задачи широчайшего применения в строительном деле СССР новейших достижений науки и техники. [...]

Только при этом условии мы сможем *научиться строить социалистические здания во много раз лучше и дешевле капиталистов.* [...]

Форма и содержание в советской архитектуре

Нигилистическое отрицание архитектуры как искусства для нас было бы равносильно саморазоружению. [...]

В архитектурном сооружении мы прежде всего оцениваем его содержание. Однако под этим содержанием мы вовсе не понимаем только одну узкоутилитарную роль сооружений, а смотрим и на художественно-идеологическую сущность. Следовательно, *подавляющее большинство архитектурных сооружений имеет (должно иметь) два содержания: функциональное и художественно-образное.* Это двойное содержание архитектуры осуществляется (достигается, выражается, оформляется) *ее конструктивными и декоративными формами.* Эти формы в свою очередь обусловливаются (развиваются) содержанием архитектурного сооружения, *обогащаясь* опытом человека и его творческим воображением (фантазией). [...]

Формы вытекают из содержания сооружения, но вытекают *не механически,* как это думали функционалисты, а *диалектически,* т. е. одновременно, и формируют это содержание. Это значит, что форма, являясь частью (одной из сторон) архитектурного произведения, должна сама нести определенные функции, т. е. формировать, выражать, дополнять, разъяснять, подчеркивать, усиливать социальное содержание архитектуры. [...]

Вместе с тем ни в коем случае нельзя умалять огромного, а для большинства сооружений и решающего значения утилитарного (функционального) содержания архитектуры. Организующая роль архитектуры *прежде всего* (но *не только,* как думали функционалисты) осуществляется ее утилитарной функцией. В нашу эпоху, когда мы все подчиняем интересам развития человеческого коллектива [...], когда освобожденный от эксплуатации и мистики человек становится самоцелью дальнейшего движения, задача создания максимально благоприятных условий (удобств) для жизни, творчества, работы становится одной из ведущих задач советской архитектуры. [...]

Она должна быть в руках пролетариата бодрым, боевым, целеустремленным искусством, радующим и воспитывающим, вооружающим и организующим, проникнутым идеей борьбы за строительство социализма. [...]

Вместе с тем архитектурные формы не могут быть отрешенными от конкретного функционального содержания сооружения, его конструкций и материалов. [...]

Конструктивные формы рождают и определяют декоративные (например, колонна, купол, абака, волюта и пр.), а декоративные задачи в свою очередь вызывают соответствующее видоизменение (приспособление, развитие) конструктивных форм. [...]

Было бы ошибочным думать, что советская архитектурная форма — это механическая наклейка революционного барельефа, фрески и т. п. на любое (хотя бы и самое «новейшее» по формам) здание. Это ребяческое, механистическое понимание «единства» техники и искусства в архитектуре, которое дает не синтез, а винегрет. Чем скорей мы уйдем в нашей практике от этого, тем лучше, хотя бы уж потому, что мы не будем портить художественный вкус масс. [...]

Новые архитектурные формы, соответствующие новому социальному содержанию советского строительства, его гигантским масштабам, его действительно научной основе, развиваются лишь в практике социалистического строительства, как следствие нового его содержания, новых художественных образов, новой техники, новых методов строительства. Другими словами, как следствие новой социалистической культуры, а не путем эклектической мешанины. [...] Надо понять, что если капитализм вследствие роста «торговли, фабрик, городов, железных дорог предъявляет спрос на совершенно иные постройки, непохожие ни по своей архитектуре, ни по своей величине на старинные здания патриархальной эпохи» (см.: В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 3, стр. 530), то *социализм* тем более *требует от архитектурных сооружений нового содержания и новых форм*. Следовательно, задача советского архитектора заключается в том, чтобы суметь творчески выявить эти формы, суметь заставить их заговорить языком художественных образов, языком, доступным миллионам, языком эстетически облагороженным и обогащенным.

Вместе с тем советский архитектор отнюдь не должен отбрасывать («отвергать») те элементы формообразования, которые выработал тысячелетний опыт архитектурной мысли. [...]

Попытки создать новые формы в советской архитектуре без овладения и переработки в процессе социалистической стройки старых форм [...] — нелепость. [...]

Наряду с этим мысль советского архитектора должна особенно пытливо искать новые элементы эстетики и, в частности, изучать пропорции природы (например, тела кристаллов) и машин, элементы музыкальной архитектоники. [...] Попытки выведения новых форм из новых конструкций и новых материалов [...] также должны быть освоены и развиты советской архитектурой. [...] Нужно лишь не терять чувства меры и понимания особенностей материала, чтобы не впасть в фальшивое украшенчество или излишнюю маскировку конструкций, когда это не вызывается задачей художественного образа. [...]

При всем этом необходимо еще раз особенно подчеркнуть ту мысль, что богатство творческих приемов и средств не должно вести к чрезмерному усложнению архитектурных форм. Наоборот, истинная культурность архитектуры — это художественная простота, общедоступность форм (но не примитивность). Только вульгарное понимание богатства архитектурной формы может привести к тому выводу, что, например, так называемая коробчатая форма — бедна. Она, как и всякая другая форма, будет бедной в руках «нищего духом» архитектора, она, как и всякая другая форма, будет антихудожественной в руках человека, лишенного эстетического чувства и знаний. Коробчатая форма, как и всякая иная предвзятая форма, далеко не идеал, но и она в соответствующих условиях в своем развитии может говорить языком художественного образа и быть высокоэстетической. То же самое можно (и должно) сказать о ряде других форм (хотя бы даже и экстремистских, машинизированных и т. п.). Нужно уметь пользоваться *всеми* формами и вместе с тем нужно уметь творить новые формы, не боясь ошибок и бешеной слюны бездарных болтунов и врагов нового советского искусства. Вне взаимооплодотворяющей борьбы в искании форм не может быть их движения, не может быть их развития, направленного к синтезу новой формы с новым социальным содержанием советской архитектуры.

Еще одна мысль. Работая над формой, архитектор должен стремиться не только к ее обобщению, но и к ее обогащению. [...] Вот такое-то эстетическое обогащение форм природы, индустрии, конструкции, функциональных объемов, цвета [...] и должен дать архитектор в своей работе. Только тогда художественный образ дойдет до сокровенных глубин психики человека, когда он будет создан из эстетически полноценного материала архитектурных форм.

Советский архитектор, понимающий задачи социализма, беззаветно отдающий себя служению великим целям советского государства и Коммунистической партии, если этот архитектор — чувствующий и мыслящий художник, способный передавать другим перечув-

ствованное и передуманное им [...], такой архитектор найдет пути к созданию в советской архитектуре художественных форм и образов, доступных миллионам и достойных величия нашей эпохи. [...]

Работа по созданию новых архитектурных форм, форм, соответствующих новому социальному содержанию советской архитектуры, отвечающих современному уровню науки, техники и эстетического восприятия, должна являться обязательным элементом в творчестве наших архитекторов.

Художественные образы в советской архитектуре

Чтобы создать архитектурные формы и образы, достойные великой эпохи строительства социализма, надо понять и почувствовать не только вечную прелесть и движение природы [...], но и [...] все то, что отличает наши задачи, нашу жизнь, наше творчество. [...]

Я не согласен с представлением о советской архитектуре как о чем-то тяжелом, цепко схватившимся за землю и сидящем на ней, так сказать, всем прикладом. [...] Тенденции к утверждению идеи вечности и неподвижности присущи лишь нисходящим классам, чувствующим неизбежность своей гибели и борющимся с ней. [...] Не исключена возможность, что построенными нами сегодня дворцами меньше чем через сотню лет никто не захочет пользоваться. [...]

Это, конечно, не означает, что мы не будем строить монументальных дворцов и памятников нашей эпохи. Наоборот, наша эпоха, эпоха величайших сдвигов, величайшего строительства, достойна иметь свои монументальные памятники и будет их иметь. Для наших общественных и культурных нужд (а потом и для бытовых) мы строим и будем строить дворцы. Однако наше понимание идеи архитектурной монументальности — это не образ египетской пирамиды. [...] Наше понимание монументальности — это значительность и значимость функционального содержания сооружений, значительность и значимость их художественных образов для движения к коммунизму, образов борьбы и победы. [...]

Пора перестать смотреть на архитектуру как на символ неподвижности. [...] Нельзя же постоянно жить только одними, хотя бы и прелестными, но все же младенческими образами Древней Греции. [...]

Я не согласен с теми, кто борется против индустриальных образов в наших зданиях, кто борется против расширения сферы художественного восприятия и воздействия новыми эстетическими категориями. [...] Отрицание индустриальных образов (и форм) в со-

ветской архитектуре — это отрицание нового лица Советской страны. [...]

Я не согласен с теми, кто изгоняет из архитектурных образов (и форм) мотивы природы. [...] Образы природы и действительной победы над ней имеют законное право на место в советской архитектуре.

Я не согласен с рядом товарищей, в том числе и с т. Луначарским, который считает, что нам «при новом строительстве в гораздо большей степени следует опираться на классическую архитектуру, чем на буржуазную, — точнее, на достижения греческой архитектуры». [...] Этот взгляд обычно выводится из того, что якобы буржуазия всегда была упадочной. [...] Это прежде всего неверно. Во-первых, буржуазия не всегда была упадочной (см., например, «Манифест Коммунистической партии»), а во-вторых, архитектура не только искусство. [...] Развитие (история) капиталистической архитектуры дает много более сложную картину, так как здесь мы имеем неизмеримо более *прямое* действие общественного производства, чем, например, в живописи. Суждение здесь только по аналогии совершенно недопустимо, больше, чем где бы то ни было. [...] Выбрасывать без разбора и анализа из истории ряд достижений архитектуры в такие периоды, как Византия, готика, Ренессанс, барокко, конструктивизм, функционализм — непростительно. [...] История, в том числе и история архитектуры, требует более вежливого к себе отношения. История искусства — это история идей, а история идей доказывает, «что умственная деятельность преобразуется вместе с материальной» (К. Маркс). Выбросить за борт весь период развития архитектуры от Древней Греции до наших дней — это означало бы отказаться от достижений творческой мысли человека на протяжении веков. [...]

«Опираться» на греческую архитектуру в век *действительного* господства над силами природы, — это равносильно обобщению Магнитогорска с богом Вулканом. [...] Думать, что из железобетона следует строить так же или в тех же пропорциях конструкций, как строили греки при сухой кладке, может лишь человек, лишенный всякой способности осмысливать самые элементарные вещи. [...]

Трудности задачи создания художественных образов средствами архитектуры заключаются в том, что, несмотря на все богатство своего вооружения, архитектура, во-первых, дальше всех остальных искусств стоит от фотографирования среды, а во-вторых, почти всегда архитектор должен прежде всего разрешать конкретные утилитарные задачи. Эта трудность и создает у наших архитекторов большой соблазн игнорирования двойного содержания архитектуры (функция и художественный образ), т. е. упрощенческого решения

художественных задач вплоть до полного их игнорирования или подмены задачи создания художественных образов социализма беспринципнейшей эклектикой. Однако советский архитектор должен понять, что только те из его произведений будут иметь право на жизнь, которые сумеют ответить всей сложности стоящих перед нами задач без вульгаризации как этих задач, так и решений.

На чем концентрировать внимание в решении архитектурных задач

[...] *Решающим звеном в социалистической советской архитектуре является ее новое социальное содержание, которое и определяет все остальные элементы творчества архитектора.* [...]

Вопросы художественной выразительности и художественного содержания, вопросы формы, конструкций, экономичности, функциональной организации и т. д. — все это может быть правильно решено архитектором лишь при том условии, что он ясно представляет себе, *что является необходимым для социализма и с точки зрения социализма.*

Нельзя согласиться с теми товарищами, которые считают, что вопросы экономичности и рациональности являются основными в нашей работе. Экономичность и рациональность — *это средство* для достижения совершенно конкретных задач, *а не самоцель.* [...]

Задачи исследования буржуазных архитектурных направлений

[...] Целый ряд элементов архитектуры, форм, приемов, методов и т. д., которые в буржуазном обществе служат интересам капитализма, в советских условиях (будучи критически нами освоены) могут служить и служат интересам социализма. Вместе с тем необходимо иметь в виду и то, что функциональное и идейное содержание советской архитектуры, которое в конечном счете является основой, определяющей ее особенности частью (сторонами) резко отличается от такого же содержания буржуазной архитектуры.

Нужно понять, что направленность содержания советской архитектуры диаметрально противоположна буржуазной архитектуре. [...]

Советский архитектор, стоящий на позициях социалистического строительства, должен понять это состояние и пути буржуазной архитектуры, чтобы, осваивая опыт архитектуры Запада, не подражать [ей...].

[...] Проектируя, например, здание советского театра в «духе» Ренессанса или строя здания советских учреждений в духе тупейшей классики, [...] архитекторы отнюдь не помогают созданию совет-

ской социалистической архитектуры, а как раз наоборот, опошляют ее. Говоря словами Бернарда Шоу, «идя по этим путям, попадают они совсем не в рай, — к чертовой матери они попадают» (Бернард Шоу, «Плохо, но правда»).

[...] *Вне социалистического строительства нет и не может быть дальнейшего мощного развития современной архитектуры.*

примечания

[1] «Соцгород. Проблема строительства социалистических городов. Основные вопросы рациональной планировки и строительства населенных мест СССР», М. — Л., 1930.

[2] Статьи были опубликованы в журнале «Советская архитектура», 1933, № 2, 3, 5, 6.

ВЛАДИМИР ФЕДОРОВИЧ КРИНСКИЙ

(1890—1971)

В. Ф. Кринский был одним из видных представителей течения архитектурного рационализма. Глава этого течения Н. А. Ладовский — теоретик, человек с сугубо рациональным складом мышления, и В. Ф. Кринский — архитектор с ярко выраженным эмоциональным талантом, хорошо дополняли друг друга.

После окончания гимназии В. Ф. Кринский в течение трех лет занимается в петербургской художественной школе Общества поощрения художеств. В 1910 году он поступает в Петербургскую Академию художеств, где сначала занимается на живописном отделении, а затем (в 1911 г.) переходит на архитектурное, которое и оканчивает в 1917 году.

Еще студентом В. Ф. Кринский увлекается экспериментированием в области архитектурной формы, варьирует «для себя» бывшие тогда в широком употреблении исторические стили с целью выявления возможностей различных композиционных приемов и форм для создания выразительного художественного образа. В дальнейшем такие экспериментальные проекты стали неотъемлемой частью творчества В. Ф. Кринского.

В 1919 году В. Ф. Кринский (совместно с В. Фидманом) участвует в конкурсе на проект крематория в Москве. На проект обратил внимание член жюри И. В. Жолтовский, который принимает Кринского в возглавлявшуюся им Архитектурную мастерскую при Наркомпросе. Здесь из бесед Жолтовского В. Ф. Кринский узнает закономерности построения архитектурной формы, постигает профессиональные тонкости пропорционирования.

Внутренняя потребность в постоянных творческих поисках (прежде всего в художественной области) была основой сближения В. Ф. Кринского с другими сторонниками рационализма.

В 1919—1920 годы В. Ф. Кринский — один из активных членов Живскульптарха. Здесь главное внимание уделялось поискам новых в социальном отношении типов зданий (зал для общественных собраний, коммунальный дом, Совдеп) и разработке проблем формообразования. Проекты, созданные В. Ф. Кринским в Живскульптархе, свидетельствуют об активном участии его в этих поисках. Отказ от симметрии и прямых углов приводил к созданию сложных необычных решений планов и объемно-пространственных композиций. Криволинейные и ломаные формы, сдвиги, консоли, контрастное использование цвета — все это создавало своеобразную художественно-композиционную систему средств и приемов.

Проекты В. Ф. Кринского начала 1920-х годов и проекты праздничного оформления относились к тем именно работам в духе романтического символизма, которые в первые послереволюционные годы получили в советской архитектуре достаточно широкое распространение. Стремление в облике здания выразить динамику общественной жизни, поиски новой архитектурной формы, ориентация на коллективного потребителя

были характерными для поисков этих лет. Он создает в эти годы ряд оригинальных проектов с необычной объемно-пространственной динамичной композицией.

Такое направление поисков в области формообразования объяснялось и стремлением противопоставить новые в социальном отношении типы сооружений старой «буржуазной» застройке города.

В конце 1920 года В. Ф. Кринский становится членом группы объективного анализа ИНХУКа, где принимает активное участие в дискуссии на тему: «Анализ понятий конструкции и композиции и момент их разграничения». В ходе этой дискуссии наметились принципиальные разногласия в подходе к проблемам формообразования между архитекторами-рационалистами и художниками-конструктивистами, результатом которых было создание в ИНХУКе новых рабочих групп — архитекторов и конструктивистов. Рационалисты в ходе дискуссии подчеркивали роль композиции, полемизируя с теми, кто видел основу формообразования в выявлении конструктивной целесообразности.

С конца 1920 года В. Ф. Кринский преподает во Вхутемасе, возглавляя вместе с Н. Ладовским и Н. Докучаевым Объединенные мастерские (Обмас). С 1923 года, после реорганизации структуры Вхутемаса и создания Основного отделения, В. Ф. Кринский руководит преподаванием предмета «Пространство».

В годы преподавания во Вхутемасе (с 1927 г. Вхутеин) В. Ф. Кринский внес значительный вклад в совершенствование методики развития пространственного мышления у будущих архитекторов. Он сам много экспериментирует с объемом, цветом и фактурой материала, выявляя художественные возможности этих средств архитектурной выразительности и разрабатывая

наиболее эффективные методы преподавания. Большой интерес представляют созданные им в 1920-е годы экспериментально-методические проекты и эскизы на темы: «Форма и светотень», «Цвет и форма», «Цвет и пространственная композиция», «Форма, фактура и условия освещения», «Цвет и стандартные элементы», «Цвет и графическая композиция» и т. д. Опыт преподавания дисциплины «Пространство» был подытожен В. Ф. Кринским совместно с И. В. Ламцовым и М. А. Туркусом в изданной в 1934 году книге «Элементы архитектурно-пространственной композиции», предназначенной в качестве учебного пособия для архитектурных вузов. Архитекторы-«рационалисты» рассматривали свою преподавательскую деятельность во Вхутемасе как важнейший участок творческой работы.

Наряду с педагогической работой В. Ф. Кринский значительное внимание уделяет в 1920-е годы разработке творческого кредо рационализма. Уже в начале 1920-х годов в своих формально-эстетических поисках он постепенно освобождается от влияния кубофутуризма и символического романтизма. Объемно-пространственная композиция его проектов все больше определяется задачей создания выразительного пространства при максимальном использовании новой строительной техники. В мае 1921 года В. Ф. Кринский делает в группе архитекторов ИНХУКа доклад на тему «Путь архитектуры», в котором подчеркивает влияние рационального начала на развитие современной архитектуры и в то же время призывает к самостоятельному изучению архитектурной формы. Эти мысли он развивает и в других работах этого времени. В порядке экспериментальной проработки своей теоретической концепции В. Ф. Кринский создает в 1922—1923 годах проект небо-

скреба. Показательно, что от эскиза к эскизу общая композиция и форма небоскреба становились лаконичнее. Постепенно исчезала подчеркнутая динамика в силуэте здания, диагональные элементы каркаса заменялись прямоугольными.

Процесс дальнейшей постепенной «рационализации» художественных средств и композиционных приемов можно проследить на проектах, выполненных В. Ф. Кринским в 1920-е годы — в начале 1930-х годов: Дворец Труда в Москве, здание акционерного общества «Аркос» в Москве, Советский павильон на Международной выставке в Париже, Народный дом имени Ленина в Иваново-Вознесенске, Дом Советов в Брянске, Мавзолей-памятник Ленину и Борцам революции в Одессе, памятник Колумбу в Санто-Доминго (четыре последних совместно с А. М. Рухлядевым), Дворец искусств в Москве (в составе «бригады АСНОВА»), Спорт-арена, Дворец Советов в Москве. В середине 1920-х годов в поисках выразительного художественного образа он широко использует откровенно выявленный железобетонный каркас, контрастное сочетание остекленных поверхностей и глухих плоскостей, цвет, символику новой эмблематики и т. д. В конце 1920-х годов в творчестве В. Ф. Крипского все больше проявляется тенденция использования общих композиционных приемов классики, центрические и симметричные композиции при широком применении современных конструкций и новых архитектурных форм.

В середине 1930-х годов, в соответствии с общим изменением направленности советской архитектуры, использование композиционных приемов классики дополняется в проектах В. Ф. Крипского применением классических архитектурных форм: станция метро «Комсомольская» в Москве со-

вместно с А. М. Рухлядевым (ныне не существует), шлюзы канала им. Москвы и др.

Более полувека, с 1920 по 1971 год, В. Ф. Кринский преподавал в Московском архитектурном институте (МАИ), преобразованном последовательно из Вхутемаса, Вхутеина и ВАСИ. В 1960-е годы он проделал большую работу по возрождению в МАИ предмета «Пространство», разработав новые методические материалы. В эти же годы он работал над монографией, в которой на примере своего творчества стремился осмыслить сложные процессы творческих поисков в советской архитектуре, уделив особое внимание условиям и этапам формирования творческого течения рационализма. Фрагменты этой оставшейся не завершенной работы были опубликованы им в ряде статей и обнародованы в докладах на научных конференциях МАИ.

ДИСКУССИЯ НА ТЕМУ: «АНАЛИЗ ПОНЯТИЙ КОНСТРУКЦИИ И КОМПОЗИЦИИ И МОМЕНТ ИХ РАЗГРАНИЧЕНИЯ» [1] 1921 г.

Из выступлений

[...] Инженер, в противовес архитектору, пользуется материалом в сыром виде и ставит себе при создании конструкций только утилитарные задания.

[...] Греческий храм — каменная конструкция и современная архитектура, пользуясь пропорциями каменной постройки для современной архитектуры, делает ложь. Такая архитектура уродует и уничтожает сущность материала.

Архитектура должна работать теми же средствами, которыми работает инженер. [...]

[...] Определение конструкции: «при минимуме энергии — максимум эффекта», может быть, слишком узко. Конструкция — как построение сооружения — вместит в конструкцию материал. Конструкцию, выявленную ясно, я считаю конструкцией всего построения.

Комбинация же и направление пятен — есть композиция.

Соединение сил и направление есть конструкция [2]. [...]

Пояснение к рисункам на тему «Композиция» и «Конструкция» [3]

Отождествление конструкции технической (утилитарной) и художественной, в смысле идейного подчинения и растворения второй в первой, — невозможно.

Ясны разные цели.

Главный принцип конструкции как в создании вещей отвлеченных, так и утилитарных, — *экономика.*

Конструктивное начало можно проследить в композиции как суть построения. Композиция в живописи на пути освобождения от предметности приходит к конструкции как к основным решениям: отчего так трудно разграничивать композицию от конструкции в живописи и скульптуре.

В архитектуре конструкция как техническая и *механическая* основа неизбежно присутствует, она есть основа композиции.

Свой рисунок «Конструкция» я не решал как архитектурную (механическую) конструкцию, а как скульптурную (эстетическую).

Рисунок «Композиция» иллюстрирует композицию как подчинение друг другу всех частей для впечатления единства на основах старого закона пропорций и пропорциональности: никакой иной связи между элементами нет.

Выводы о конструкции

Конструкция предполагает движения, силы или направления, схематическим выражением которых являются линии.

Система линий уже есть конструкция в голом виде. И всякая система плоскостей или пространственных форм, каждая из которых выражена в своем движении, есть конструктивное построение.

Система построения заключает в себе закон взаимодействия друг на друга элементов конструкции.

Архитектурная конструкция строится на физических законах тяготения и равновесия, которые определяют в сооружении взаимодействие друг на друга элементов конструкции.

О ДОКЛАДЕ И. ПЕТРОВА «ВОПРОСЫ ВОСПРИЯТИЯ АРХИТЕКТУРНЫХ ФОРМ» [4]. 1921 г.

Раз идеал — человек, то берите его, а не искусство. [...]

[...] Скульптура, независимо от того, изображает ли она человека, есть искусство. [...]

[...] Эмоциональная сторона искусства — качество для искусства наименее важное. То, что вкладывается нами как содержание (эмоцио-

нальное) в вещь, есть элемент нашего восприятия всех вещей вообще (т. е. столько же «природа», сколько и искусство).

Принимая за основу это качество, о котором в архитектуре вообще нельзя говорить, невозможно установить никаких объективных выводов, ибо все, что есть эмоционального в восприятии архитектурных форм, — субъективно.

Искусство вообще перестало выражать чувства, а архитектура никогда их не выражала. Или мы будем романтиками, или нам придется заниматься вопросами познания всех вещей вообще, если мы под этим углом будем говорить об архитектуре, и никаких практических результатов из этого получиться не может.

Содержание или тема архитектуры (то, что называется «идеей» в архитектурном произведении) всегда отвлеченна и отнюдь не эмоциональна. [...]

Произведение искусства должно напоминать человека — это одно из старых заблуждений, что «искусство подражает природе». Буквальное понимание этого положения в применении к архитектуре не может иметь места: как только здание напоминает нам реальное живое существо, оно становится отталкивающим.

Понимая иначе, — мы опять попадаем в область философии. Искусство — деятельность человека и как таковая не может не быть с ним связана, как всякая логическая или математическая формула [...], как продукт мышления; точно таково же соотношение между человеком и искусством.

О СТАТЬЕ МУТЕЗИУСА «СОВРЕМЕННОЕ В АРХИТЕКТУРЕ»[5]. 1921 г.

Считаю, что в статье намечена одна сторона — утилитаризм. Подход к ней правилен. Современный утилитаризм все разрушает на своем пути; разрушил он и старую архитектуру. Но это еще не все. Что дает и сможет дать нам разрушение старого и что дает импульс к новому? Это у него мало затронуто. Только говоря о внутренности помещений, он отмечает: «единство — убранства, утвари и т. д.» В этом уже намек на некоторый принцип цельности. Но в этом направлении автор большего ничего не дает. [...]

Часть, относящая к идеологии, которую должна воплотить современная архитектура, затронута Петровым; она по отношению самого искусства архитектуры есть тоже утилитаризм. [...]

Если понимать под утилитаризмом технику, то нельзя разграничивать законы искусства от утилитаризма. [...]

Никакое архитектурное сооружение немыслимо без механики. Механические законы неизбежно присутствуют в архитектуре. [...]

Всякое архитектурное построение основывается на механических законах; я не мыслю обратного. Все, что относится к архитектуре, — не может не иметь механической основы. [...] Архитектура, по-моему, и должна рассказывать то, что является ее темой. Она отражает, говорим мы, идеологию, но техника и механика входят в нее. Пример: свод. [...]

Быть может, не совсем ясный пример. Лучше: конструкция псковских церквей, их купола, сидящие на барабанах и опирающиеся на четыре столба; готика с ее ясным распределением тяжести верхних масс, с конструкцией, которую от самой архитектуры отделить нельзя. [...]

Иногда механика в архитектуре бывает определенно выражена, когда нет этого — то это нездорово. [...]

В моем примере: конструкция суть опора и свод. Это механический принцип. [...] Кажущуюся легкость, может быть, мы чувствуем только благодаря механике. [...]

ИЗ ДОКЛАДА В ИНХУКЕ «ПУТЬ АРХИТЕКТУРЫ», МАЙ 1921 г.

ТЕЗИСЫ:

1. Искусство, как и наука, есть проявление творческой инициативы (активность).

2. Разница между техникой и искусством, равно как и между наукой и искусством, определяется не по эстетическому признаку.

3. Основное в архитектуре, которая есть творчество в реальном пространстве, — есть мысль (как решение).

4. Изучая архитектуру, мы неизбежно приходим к понятиям архитектуры мертвой и архитектуры живой, или архитектуры эстетической (гигантский музей Греции и Италии) и архитектуры реальной со всем вкладываемым в нее содержанием.

5. Чистой утилитарной формы нет в архитектуре.

6. К решению архитектурных задач нельзя подходить с предвзятыми идеями.

7. Творчество в реальном пространстве невозможно без отвлеченного изучения формы, ибо форма — способ понимать пространство. Дисциплина отвлеченной формы — единственное оружие против мрака эстетизма.

8. Наши пространственные впечатления непрерывны, и архитектура есть непрерывный ряд.

9. Эстетический пережиток есть форма или идея (как решение), утратившая свой реальный смысл.

10. Возрождающаяся архитектура идет через полное преодоление эстетических пережитков, из которых главные:

1/ Стиль как эстетизм (Рим, Русское, дух Ренессанса и «Мир искусства» как направление вообще).

2/ Симметрия как исходящая из старых понятий о красоте (Альберти, Витрувий, подражание природе, человеку и проч.).

3/ Вертикальность, а также и прямоугольность и горизонтальность в архитектуре как предвзятость и наперед неправильно данное. (Ясно, что говорится не о полном уничтожении, иначе получится опять «эстетическая» предвзятость.)

4/ Сооружение как самостоятельный организм. Идея, бывшая когда-то жизненной, но теперь оставшаяся нам в наследство от Ренессанса как эстетический пережиток.

Наша цель — дать формулирование нашим современным представлениям об архитектуре, иногда может быть только «внесением корректуры» в старые представления и старые «истины».

Исходное настоящего изложения не метафизика, а современная наука. [...]

Все исследователи «Науки о красоте» [...], анализируя восприятие «прекрасного», приходили неизбежно к анализу восприятия вещей вообще.

Всякий эстетический закон неизбежно оказывался общепсихологическим законом восприятия. Так называемый «Эстетический закон контраста» есть не что иное, как четкое расчленение в восприятии элементов; основной закон понимания формы вообще. Мы понимаем произнесенную фразу только благодаря контрасту в звучании букв. Отсутствие контраста — это одна нота без начала и конца, ибо когда есть начало и конец, то это уже контраст; это есть немыслимая плоскость без начала и конца; это есть пространство для слепых от рождения и мир звуков для глухих.

В архитектуре контраст нам «нравится» не сам по себе, а как понятная форма и пространство, как способ выражения архитектурной мысли. [...]

Произведение искусства не есть бессмысленно приятный комплекс ощущений.

Основное в искусстве содержание, как мысль и решение. [...]

[...] всякое произведение искусства как таковое заключает в себе мысль, как обобщенную формулу и как решение. И только как мысль и решение оно должным образом и воспринимается. [...]

[...] Раз искусство отличается от природы тем, что оно «человек», то что же наиболее человеческого в человеке, как не мысль.

[...] содержание искусства есть мысль.

Переходя к архитектуре, нет надобности доказывать, что вне понимания логики нет восприятия архитектуры.

Основное в архитектуре, как в творчестве и как в восприятии, есть архитектурная мысль, которая есть никоим образом не музыка, не поэзия, не литература, т. е. не может быть выражена ни на каком другом языке. [...]

На природу этой архитектурной мысли можно смотреть двояким образом; есть ли идея решения нечто *идеальное* и независимое от условий, или это непосредственно связанное с заданием и вытекающее из ее существа, т. е. реальное. [...]

Ответ труден благодаря весьма темному понятию «утилитарное», которым оперируют архитекторы. Это понятие необходимо вскрыть. Необходимо также попытаться вскрыть понятие отвлеченной (внеутилитарной, художественной) формы. [...]

Нет надобности доказывать, что в восприятие данного сооружения неотделимо входит сознание его технической целесообразности и сознание нужности и реальности его в данный момент. Нарушение гармонии между восприятием его как чистой формы и восприятием его как жилья, когда последнее не существует, нереально, ведет к чисто эстетическому восприятию, которое является только поверхностным или, как говорят, формальным. Архитектурную мысль как решение целиком в этом случае мы воспринимать не можем, ибо отсутствует одно из существенных условий ее решения. Сооружение мертво как жилье, храм и пр.

Мы эту архитектуру называем *эстетической,* ибо для нас смысл ее только в созерцании, причем это созерцание специфически эстетическое, т. е. только со стороны внешней гармонии, а не со стороны ее сути как решения, ибо это решение для нас не существует, оно *не реально.*

Таково гигантское кладбище Италии; мы можем подходить к этой архитектуре только со стороны внешней эстетики, нам зачастую недоступно даже отчасти понимание ее решений. Нужны вороха книг по археологии, истории и проч., чтобы понять, что и при каких условиях решалось в том и что в другом случае, но она неизбежно остается мертвой, *ибо мы в ней не живем.*

И ясно, что такое понимание архитектуры, только лишь со стороны эстетического созерцания ее, не могло быть у тех жизненных народов, которые ее создавали.

В той архитектуре жили.

Римляне не так понимали Пантеон, как мы. Идея свода не разрешение геометрической отвлеченной формы, это разрешение в архитектуре идеи небесного свода.

То, что мы теперь назовем пренебрежительно литературой, не было тогда литературой для людей. [...] с совсем иным пониманием «все-

ленной», чем наше. Для нас такой свод в архитектуре безнадежно потерян.

Итак, архитектура имеет всегда жизненную тему. Жизненная архитектура — *творчество настоящего.* И в этом творчестве у архитектуры одно оружие — *форма.*

Обычно форму называют утилитарной, если цель ее — выполнять определенное практическое назначение. Говорят, что идея инженера-строителя материальна и он употребляет утилитарную форму, в противоположность художнику-архитектору, идеалы которого — искусство и он употребляет художественную форму. [...]

Мы не можем себе представить утилитарной формы, в которой не оставалось бы места *решению ее как формы.* В архитектуре в большинстве случаев есть бесчисленное количество способов, данное совершенно утилитарное решение в смысле формы видоизменить так или иначе. Иначе говоря, *всякое утилитарное решение есть в то же время решение формы.*

Иначе и не может быть, ибо мы даем форму всему, что мы делаем. Благодаря форме человек ориентируется во «внешнем» мире. Без оформления невозможно создание никакой вещи, мы тогда не будем ее *понимать.*

А наше понимание формы зависит от некоторых ее определенных качеств. Почему вся архитектура есть геометризация? И можно сказать с уверенностью, что она такой и останется. Линия, плоскость и геометрическая поверхность (шар, цилиндр, конус) — вечны. Это законы нашего мышления в восприятии. Способы ориентироваться в мире, устанавливаемый нами порядок восприятия. Поэтому мы говорим, что *чистой утилитарной формы нет,* и, естественно, будем говорить только *о реальной форме.*

[...] Возможна ли вообще какая-либо предвзятая, наперед имеющаяся идея при подходе к решению до ознакомления с условиями задачи, следовательно, и до ознакомления с темой?

Все эти эстетические аксиомы, предвзятости, которые входят во всю современную архитектуру, есть *отвлеченное, нереальное,* ибо существует помимо реальных заданий, естественно, что вопрос сводится к отвлеченной, внеутилитарной форме вообще. Эту форму определяют как имеющую единственную цель — воздействие на человека. Мы видели, что реальная форма тоже воздействует, иначе мы бы ее не понимали. Но отвлеченная форма только воздействует. Но мы знаем, что как искусство она воздействует только своим «содержанием», т. е. как мысль и решение. [...] Что же решает отвлеченная форма? Несомненно, цель ее одна — проблема познания формы, сводящаяся в архитектуре, скульптуре и живописи к проблеме познания пространства. Цель отвлеченной формы — чисто тео-

ретическая. Это есть *теория формы вообще. Научная дисциплина мышления в пространстве.* Применять, прикладывать отвлеченную форму к действительности нельзя. Куб, цилиндр, конус — не формы, а понятия, с помощью которых мы решаем данную форму. Это не наперед данная идея. Это наш способ мыслить в реальном пространстве. Всякая же решенная, отвлеченная форма есть наш формулированный пространственный опыт. И мы должны признать, что никакой предвзятой идеи перед решением архитектурной задачи до ознакомления с ее условиями быть не может.

Если случается, что как будто бы отвлеченная форма терпит ущерб от практического применения, то это доказывает только, что задача неправильно решается. Ясно, что решение вытекает из условий, а не условия подгоняются под решение. И спорить о том, что́ руководит архитектором в нахождении решения — искусство, т. е. форма, или материальное, т. е. утилитарная цель, все равно, что спорить о том, что прежде — курица или яйцо. Дать форму реальной жизни — вот его единственная цель. Решение есть кратчайший путь к этой цели. Средства же для этого решения дает дисциплина отвлеченной формы.

Теперь будет ясно, почему те предвзятости и аксиомы, которые входят во всю современную архитектуру, мы определим как *эстетические пережитки.* Это та колоссальная мертвая инерция, пассивность в творчестве, которая дошла, наконец, теперь до своего абсурда. Только теперь. Ибо до революции можно было еще решать особняки, как итальянские палаццо, теперь это стало уже абсурдом.

Мы называем эти пережитки эстетическими, ибо смысл их весь только в поверхностном созерцании, это есть только внешне красивое, ставшее бессмысленным; оно указывает на предвзятости, благодаря которым нет решения. [...]

Возрождение архитектуры идет через полное преодоление этой эстетики (как пережитков), через преодоление тех основ, на которых держалась старая архитектура, которые стали для нас только лишними «красивыми» придатками, ибо они не дают нам способов решать наши задачи и никогда не могут быть способами, будучи готовыми решениями.

И мы знаем, что одним голым стремлением к утилитарности ничего сделать нельзя. [...] на путь творчества архитектуры выйдет знанием. Это знание — дисциплина отвлеченной формы. Руководящая идея не может быть иной, кроме реальной жизни, кроме активного участия в этой жизни.

Когда мы спрашиваем себя, что такое современная жизнь, уже сейчас в корне преобразовавшаяся, хотя она внешне еще заключена в старую оболочку старой архитектуры, из которой она уже выросла и стремительно продолжает вырастать, которую она неизбежно

должна пробить и уничтожить, мы представляем себе не тот идиллический город, который столетиями развивался из кучки отдельных домов с дворцами магнатов и церквами, теперь уступающими место заводам и электростанциям.

В том городе жизнь течет медленно и замыкается в себе. Храм для молитвы замкнут, дворцы за решетками и замками, жилье ремесленника и крестьянина есть не что иное, как тесное пространство около русской печи или очага.

Естественно является мысль, что наша идея о сооружении как о самостоятельном организме, как о замыкающемся в себе, есть архитектурная идея, когда-то жизненная, но теперь ставшая уже только эстетическим пережитком. [...]

Наши пространственные впечатления непрерывны, и архитектуру уже должно рассматривать как непрерывный ряд.

Таковы основные выводы из мыслей об архитектуре. Пути архитектуры намечает жизнь. [...] Борьба против академизма и эстетизма «Мира искусства» есть борьба *за содержание и смысл архитектуры.*

Пути архитектуры идут не из библиотек и архивов. [...]

Пути архитектуры идут в жизнь, из той же самой реальной жизни. Это есть современная инженерная техника и великий путь в живописи от Сезанна до наших дней.

Это есть наша преемственность, и только когда мы ее примем, нас не задавит старая архитектура, мы подойдем к ней без трепета, а с точным и ясным оружием рассуждения.

«КРЕДО»[6]. ДЕКАБРЬ 1921 г.

В наше время распутываются многие узлы, рассеиваются туманы около многих понятий, разрушаются многие легенды. Нам становятся ясны бессодержательность и пустота многих формул, приходится отвергать многие традиционные классификации.

То, что мы разумеем под искусством, очищенное от наносов романтики и мистицизма, переносится совсем в иную плоскость. Искусство мы рассматриваем не как специфическую деятельность, особого рода священнослужительство, а как специфическую сторону всякой инициативной деятельности, поскольку мы ее различаем и поскольку нам необходимо ее различать. Эта сторона есть форма в самом широком и общем значении этого слова. У нас появляются более твердые критерии в суждениях о ценности искусства в вышеуказанном смысле.

Из тупика эстетизма как гурманства и как романтики искусство выходит, переставая быть самоцелью.

Форма не культ, а изобретение. Ее ценность проверяется ее действием.

Уход от эстетизма, хотя бы в полное отрицание искусства, есть уже здоровье; но чистый утилитаризм не выход, тут становится опять темно, понятие голой целесообразности так же бессодержательно.

Я оставлю в стороне, насколько это возможно, все не связанное с архитектурой, понимая под последней весь круг пространственных задач, связанных с организацией окружающего нас реального пространства, конкретно не отделимый, конечно, от того, что мы называем строительством, от архитектуры как техники.

Та архитектура, которая культивировалась и культивируется в Академиях, на которой наклеен ярлык искусства, — в том же тупике эстетизма.

Пытаясь установить приводящее к этому тупику, мы придем к главному содержанию как академического архитектурного воспитания, так и практики строительства; и то и другое исходит из Ренессанса.

Мы принуждены установить, что в той форме, в какой Ренессанс из исторической инерции является в архитектуре действующим фактором, — он тормоз и враг архитектуры.

Ренессанс не может быть ничем иным, кроме способа украшения, в лучшем случае это только романтика.

Корни архитектуры здесь потеряны. Классика и Ренессанс как олицетворение архитектуры — фетиши.

Многим кажется, что, разрушая эти фетиши, мы тем самым разрушаем и саму архитектуру, лишая ее самого для них ценного, и нередок искренний вопрос: «Что же тогда остается?»

Случайно временное стало основным, основное утратилось. Красота, как культ прошлого, как некая вечная ценность есть тот туман, который должен быть окончательно изжит, и только изживая его, мы выходим из тупика, и поле нашей работы становится огромным.

Мы неизбежно должны быть немного варварами: усовершенствования — впереди, для будущих поколений, сейчас время устанавливать основное. Нам остается многое, наши задачи возрастают неизмеримо, их диктует нам жизнь. Жилища, школы, заводы, вокзалы, электростанции, сады, деревни, улицы, площади, города... КАКИЕ заводы, КАКИЕ города. От этого нельзя уйти в прошлое.

Второе основное, что остается в архитектуре,— КАК делать все это.

Здесь мы исходим из основных законов нашего восприятия, из устройства нашего зрения, из наших способов понимать и ориентироваться в окружающем нас пространстве. [...]

Прямая линия и плоскость; далее вообще закономерные поверхности и линии, объем; далее системы чередований определенных расстояний — ритм.

Параллельно с этим основы материального построения — теоретическая механика и конструкция.

Вопросы формы не могут не разрабатываться в архитектуре. Нельзя форму исключить из техники. Владеть техникой, не владея формой, значит быть всегда рабом традиции. Невозможно установить чистый утилитаризм руководящей идеей архитектуры; это такая же фикция, как чистое искусство. Утверждать, что при решении утилитарных задач можно отмахнуться от вопросов формы, это значит принять созданную форму как аксиому, т. е. находиться во власти того же самого эстетизма.

Теория отвлеченной формы стоит в порядке дня как дисциплина мышления в пространстве и проясняет пути решения реальных проблем. Отвлеченные решения формы самоцельны, но в масштабе всей жизни — это только лаборатория, формулирующая наши пространственные впечатления.

В конечном счете единственный материал архитектурной композиции — наш пространственный опыт.

В близком прошлом мы видели глубокое падение архитектуры. В настоящем и будущем только через преодоление эстетизма она станет реальным творчеством.

НАЧАЛО СТАНОВЛЕНИЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ[7]. 1967 г.

Революция дала мощный толчок раздумьям о сущности и целях искусства архитектуры. [...]

В ту пору формирования художественных взглядов и первых поисков форм революционного искусства выявилось стремление деятелей различных художественных профессий к объединению, к обмену опытом, к совместной работе, к синтезу. [...]

Какие идеи нас объединяли? Прежде всего, глубочайшее убеждение в том, что дореволюционное состояние архитектуры, подражание историческим стилям — классицизму, ампиру, древнерусской архитектуре — абсолютно несовместимо с новыми требованиями, выдвигаемыми революцией. Надо было очистить архитектуру от пережитков, от устаревших традиций, одной из которых было следование правилам архитектурных ордеров, давно потерявших логику и смысл в современном строительстве. Чтобы вырваться из плена классических, традиционных представлений и образов, необходим был решительный разрыв с ними. Предстояло вырабатывать новый архитектурный язык.

Одновременно с этим возникали мысли о более широком понимании архитектуры не только как об изолированных объемах зданий или даже их групп.

Возникали идеи о непрерывности пространственных впечатлений человека, об архитектуре, как о всей пространственной среде, в которой живет, трудится и пребывает человек. Отсюда и идеи о связи интерьера с экстерьером, объемов зданий с окружающей средой, о единстве пространственной среды. Эти в какой-то мере отвлеченные мысли тесно связывались с конкретными функциональными задачами новых советских зданий. Возникли такие темы: рабочий поселок, рабочее жилище, коммунальный дом, изба-читальня, народный дом, дом Советов, различные производственные здания и сооружения.

Все эти новые здания и сооружения требовали нового подхода к архитектуре. Надо было из чего-то исходить в этом новом подходе.

Одним из исходных направлений мы считали использование современных строительных конструкций. Но мы видели во множестве отечественных и зарубежных зданий, что современные конструкции, в частности железобетонный каркас, одеваются в несвойственные им декоративные одежды в виде традиционных колонн, пилястр, архитравов, различных ордерных тяг, профилей и обломов.

Саму строительную конструкцию надо было очищать от ложных традиционных придатков.

Мы понимали, что кроме инженерно-конструктивных необходимы специфические принципы художественного порядка. Признание этого отделяло нас в последующие годы от конструктивистов.

Уже в то раннее время (1919—1920 гг.) в нашей среде вырастало убеждение, что новая архитектура в решении новых социальных задач должна основываться на современной инженерно-строительной технике и на изучении и использовании художественных принципов отвлеченной пространственной формы.

Некоторых из нас, в частности пишущего эти строки, очень интересовало в творческом плане новейшее развитие живописи.

Нам представлялось, что оно началось с Сезанна. Средствами живописи он выражал материальность, массивность и вес предметов. А их объемность — посредством простых геометрических поверхностей и тел (плоскость, цилиндр, куб, шар). [...]

Сезанн ввел цвет, связанный с выражением материальности, объемности и веса тел и предметов. [...]

[...] Подхватив у Сезанна намек на распадение предмета, кубисты стали разлагать предмет на составные части, изображать его одновременно с различных сторон, изображать его сечения, произвольно их поворачивая. [...]

От кубизма был только один шаг до живописи без изображения предметов, т. е. до обобщений, извлекаемых из действительности, но уже не связанных ни с какими реальными предметами.

Наше отношение к этой живописи было такое же, как и к кубизму. Мы не видели и не хотели видеть в ней ничего, кроме материально воплощенной композиции, называя ее иногда «конструкцией», т. е. определенные построения формы и цветовых масс, которые как бы концентрировали в себе в сжатом, ярко выраженном виде, материальные качества предметного мира...

Тенденции к такого рода композициям [...] активно развивали в те годы [...] наши русские художники. Среди них в начале 20-х годов наибольшее значение и влияние имели Кандинский, Малевич и Татлин. [...]

Третий из указанных нами художников — Татлин — был именно тем художником-новатором, который последовательно шел от изображения предмета к построению самого предмета. Важнейшим этапом его творчества был выход за пределы традиционной живописи в пространство. Чтобы сделать произведение (композицию) еще более материальным, чем это было возможно средствами живописи, Татлин стал применять в своих произведениях конкретные, преимущественно строительные материалы (дерево, металл, штукатурку, стекло и т. п.). Эти татлинские построения с использованием цвета натуральных материалов еще не вышли полностью в пространство, они сохранили связь с плоскостью, которая имела вертикальное положение, прямоугольное очертание и служила основой для крепления построений из различных материалов и фоном для нее. Эти свои произведения Татлин называл контррельефами. Это были предметы без назначения, но полностью материализованные. [...]

Татлин сделал и следующий шаг: перешел к непосредственному конструированию вещей. Широко известна созданная им модель проекта башни III Интернационала. По пути Татлина к искусству делания вещей, т. е. к производственному искусству, в самых различных видах перешли в 20-х годах наиболее прогрессивные советские художники — из «левых».

Вышеописанное объясняет, почему в те годы, в процессе поисков новой архитектуры, возникло среди нас стремление к сближению с «левыми» кругами художников.

С другой стороны, переход от изображения предмета к реальному конструированию самого предмета, породил у некоторых «левых» художников стремление к архитектуре.

Так возникла идея о своеобразном синтезе архитектуры и других искусств. Это и привело во второй половине 1919 года к образованию небольшого коллектива, который стал называться «коллектив жи-

вописно-скульптурно-архитектурного синтеза», сокращенно «Живскульптарх» [...]

Синтез понимался нами тогда особым образом. Это не мыслилось как соединение архитектуры с монументальными произведениями живописи и скульптуры. Мы понимали под синтезом некое новое искусство, рождающееся, как мы думали, из традиционных искусств живописи, скульптуры и архитектуры и вбирающее в себя все последние достижения и формальные качества конструкций, пластики и цвета. Для нас, архитекторов, это, попросту говоря, была новая архитектура, порвавшая со стилизаторством, основывающаяся на новой строительной технике и обладающая новыми пластическими и цветовыми качествами. Но этой архитектуры еще не было, ее надо было находить в трудных поисках. [...]

Первые опыты небольшого кружка людей, объединенного идеей «синтеза», были началом этих поисков, в то же время это была первая мина под устои архитектурной эклектики.

Работы членов коллектива Живскульптарха экспонировались в Москве летом 1920 года на XIX выставке Всероссийского Центрального выставочного бюро. Это были наброски и эскизы новых сооружений (коммунальный дом, Дом Советов и др.). Это были не столько проекты, сколько поиски нового выражения архитектуры.

Пытаясь освободиться от традиционных архитектурных образов, стремясь к их полному преодолению, мы искали острого, динамичного выражения современности, пронизанного духом борьбы. Мы не вдавались в детали реального осуществления проектов, задача заключалась в другом: надо было противопоставить устоявшимся и изжитым формам поиски нового, хотя бы как графически выраженную декларацию. В основном в ряде эскизов мы отталкивались от кубизма, который привлекал нас динамикой, простотой геометрических форм, их неожиданными сопоставлениями и контрастами.

[...] после первых опытов коллектива Живскульптарха наши проектные предложения и эскизы принимали более конкретный характер. Влияние кубизма сыграло свою роль, очищая и воспитывая зрение. Стояла более реальная задача: проектирование на основе одновременно и конструктивных и пластических принципов, полностью освобожденных от изжитых, традиционных приемов, представлений и образов. [...]

ИЗ ДОКЛАДА «НОВОЕ В ОБУЧЕНИИ КОМПОЗИЦИИ»[8]. 1970 г.

[...] В дореволюционный период происходило очищение архитектуры от эклектизма и модерна, обращение к первоисточникам и стремление к строгости и чистоте стиля.

Параллельно с культурой графики и живописи художников общества «Мир искусства» (Добужинский, Сомов и др.) вырабатывалась высокая архитектурная культура зодчих Щуко, Фомина, Жолтовского, Щусева, Таманова (Таманян) и примыкающих к ним молодых архитекторов — Руднева, Гельфрейха. [...]

Эти мастера представляли как бы последнее слово архитектуры. Так это представлялось нам тогда, молодым архитекторам. Для этого времени характерно стремление глубоко изучить, полнее проникнуться архитектурой итальянского Возрождения и русского классицизма. [...]

Но в других областях в дореволюционное время появились молодые деятели, предвосхищающие наступление совершенно новой эпохи.

[...] Выступали Малевич, Татлин, в поэзии — Маяковский, в театре — Мейерхольд.

Но вот грянула революция. [...]

В самые первые годы после Октября стали впервые формироваться мысли о новой архитектуре. Эти годы были трудными. [...]

[...] но искусство жило и развивалось.

Активно развернул свою деятельность В. Э. Мейерхольд. [...]

В области поэзии самыми сильными, самыми яркими и воодушевляющими были произведения Маяковского. Он сильнее всего выразил революционную современность. Выразил крупно, масштабно и увлекал и воодушевлял молодежь всех цехов искусства.

В своих стихах он как бы воплощал стремления этой молодежи:

«Мы — разносчики новой веры,
Красоте задающей железный тон,
Чтоб природами хилыми не сквернили скверы,
В небеса шарахаем железобетон».

Это были своего рода манифесты нового искусства.

Я должен признаться, что, работая над идеей небоскреба в 1922 году, преодолев кубизм, увлекшись темой железобетонного каркаса, я находился под впечатлением этого стихотворения Маяковского («в небеса шарахаем железобетон»). Композиционная тема была подсказана Маяковским.

Теперь о живописи. Как будто Александру Блоку принадлежат слова: «живопись учит нас смотреть и видеть». Я приехал в Москву в середине июня 1919 года. [...]

[...] Тогда были открыты и усердно посещались молодежью две небольшие галереи новой западной живописи (бывш. Щукина и бывш. Морозова — московских купцов-коллекционеров).

Меня покорил Сезанн. Я жадно смотрел на других французов. Трудно передать новые впечатления, новые чувства и мысли. Но это было подлинное для меня открытие нового остросовременного, глу-

боко волнующего мира композиции и цвета. Я познакомился также с работами таких русских мастеров-новаторов, как Малевич и Родченко. Но наибольшее впечатление, как настоящее открытие, на меня произвели контррельефы Татлина.

[...] В 1920 году я был уже не мальчик, мне исполнилось 30 лет. Только что, совсем недавно перед революцией, я как одержимый преклонялся перед архитектурой Возрождения и русского классицизма. И вдруг (правда, это было не совсем вдруг) все это оказалось подвергнутым решительному, бескомпромиссному отрицанию.

Как это произошло?

Все описанное имело значение. Но главное было в признании Октября. Это и было главной исходной причиной возникновения новых мыслей об архитектуре.

Все остальное содействовало и воодушевляло. Новые формы агитационного искусства, более всего «Окна РОСТА» Маяковского поражали и воздействовали новым крупномасштабным ритмом и слитностью с агитационно-заостренным словом. [...]

Осенью 1920 года начал работать Вхутемас. Его организация — результат работы многих совещаний, столкновение многих мнений и течений. Выявлялась и была положена в основу большая идея о единстве художественного и технического начала в искусстве и о внедрении художественной культуры в производство вещей, предметов, зданий. [...]

Среди новых профессоров было и нас трое (Ладовский, Кринский, Докучаев), образовавших Объединенные мастерские (Обмас). Здесь и возникла новая методика обучения композиции на основе нового понимания архитектуры. [...]

Дисциплина отвлеченных форм и возникла осенью 1920 года в виде особых композиционных заданий, которые сформулировал Н. А. Ладовский. [...]

Все это было вступлением в неведомое. Эксперимент и поиск, не имевшие никаких подобных опытов в архитектурном обучении. Но это новое соответствовало духу революционных исканий, происходивших тогда у наших соседей: живописцев, скульпторов, театральных художников.

Схематизм и неполнота учебных заданий восполнялись с энтузиазмом и композиционным чувством как учащих, так и учащихся. По мере накопления опыта уточнялись теоретические положения.

Когда через три года было образовано Основное отделение Вхутемаса,— задача дать поступающим студентам всех восьми факультетов общую художественную подготовку, то в Обмасе были подготовлены кадры молодых педагогов-архитекторов, которым было поручено вести на Основном отделении дисциплину «Пространство».

В организации художественных дисциплин Основного отделения — «пространство», «объем», «цвет», «рисунок» — сказался результат теоретической мысли в определении специфических формальных признаков изобразительного искусства:

архитектура — пространство,

скульптура — объем,

живопись — цвет.

Овладение началами композиции в этих областях для всех художественных специальностей было задачей Основного отделения. В этом также были заложены большие идеи сближения искусств, приближения к синтезу искусств и внедрения художественной культуры в производственные (прикладные) искусства.

[...] работа велась в двух формах: короткие композиционные эскизы типа клаузур (в макетах) и выполнение длительных работ на темы основных видов композиции. [...]

Хочется сказать немного о коротких макетных упражнениях на ограниченные локальные темы, которые выполнялись по дисциплине пространства в 20-х годах. Это очень целесообразная, несомненно прогрессивная форма композиционного обучения, требующая тесного контакта учащихся с педагогом.

Я бы сказал, что это как бы совместная творческая работа учащегося и педагога. Вовлечение учащегося в композиционный поиск, понимание задачи, приобщение учащегося к восприятию художественных качеств, к умению видеть; в конце концов воспитание композиционного мышления и художественного чувства и вкуса.

Эти формы обучения требуют большой активности педагога, небольшого числа студентов, которые работают в контакте с педагогом, сработанности и творческой общности совместно работающих педагогов. И, конечно, требуется, чтобы педагог был теоретически подкован, имел достаточный композиционный опыт, обладал воображением и художественным вкусом. [...]

примечания

[1] Первые три материала взяты из протоколов группы Объективного анализа ИНХУКа (частный архив, публикуется впервые).

[2] В ходе дискуссии речь шла о «конструкции» и композиции художественного произведения вообще, причем для большинства участников дискуссии (художников) главным была проблема выяснения роли «конструкции» и «композиции» в живописи.

[3] Каждый участник дискуссии был обязан наряду с теоретическими положениями представить в ИНХУК графические материалы на тему «композиция» и «конструкция».

[4] И. Петров сделал доклад на заседании рабочей группы архитекторов ИНХУКа 21 апреля 1921 г. (частный архив, публикуется впервые — стенограмма не правлена автором).

[5] Перевод статьи Мутезиуса обсуждался на заседании рабочей группы ИНХУКа 5 мая 1921 г. (частный архив, публикуется впервые).

[6] Сохранившийся в архиве ИНХУКа документ можно условно считать личным кредо В. Ф. Кринского, хотя он и не имеет названия (частный архив, публикуется впервые).

[7] Из статьи в журнале «Моспроектовец» от 2 (№ 21) и 9 (№ 22) июня 1967 г.

[8] Доклад прочитан на XXVI научной конференции Московского архитектурного института, посвященной 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. Публикуется впервые.

ЛАЗАРЬ МАРКОВИЧ ЛИСИЦКИЙ (ЭЛЬ ЛИСИЦКИЙ)

(1890—1941)

Лазарь Маркович Лисицкий (Эль Лисицкий) работал в нескольких областях искусства. Он был архитектором, художником, книжным графиком, дизайнером, театральным декоратором, мастером фотомонтажа, оформителем выставок. В каждую из этих областей он внес свой вклад, вошел в практику и историю развития искусства первой половины XX века. Лисицкий окончил архитектурный факультет Высшей технической школы в Дармштадте (1909—1914) и Рижский политехникум (1915—1918). Универсальность Лисицкого как художника и стремление его работать в нескольких областях искусства — это не просто особенность его дарования, а в значительной степени потребность той эпохи, когда во взаимодействии различных видов искусства складывались черты современной эстетической культуры. Лисицкий был одним из тех, кто стоял у истоков новой архитектуры и оказал своими творческими и теоретическими работами значительное влияние на формально-эстетические поиски архитекторов-новаторов.

Формирование новой архитектуры в первые годы после Октябрьской революции происходило в тесном взаимодействии архитек-

торов с деятелями «левого» изобразительного искусства. В эти годы происходил сложный процесс кристаллизации нового стиля, который наиболее интенсивно протекал на стыке изобразительного искусства и архитектуры.

Будучи архитектором по образованию, Лисицкий одним из первых понял значение художественных поисков «левой» живописи для развития современной архитектуры. Работая на стыке архитектуры и изобразительного искусства, он много сделал для того, чтобы перенести в новую архитектуру те формально-эстетические находки, которые помогали формированию современной художественной культуры. Один из активных деятелей возглавлявшегося К. Малевичем витебского УНОВИСа, Лисицкий в 1919—1921 годах создает свои ПРОУНы (проекты утверждения нового) — аксонометрические изображения находящихся в равновесии различных по форме геометрических тел, то покоящихся на твердом основании, то как бы парящих в космическом пространстве.

В своих формально-эстетических поисках тех лет Лисицкий сознательно делал ставку именно на архитектуру, рассматривая ПРОУНы как «пересадочные станции на пути от живописи к архитектуре». ПРОУНы представляли собой одно из звеньев процесса передачи эстафеты от левой живописи к новой архитектуре. Это были своеобразные модели новой архитектуры, архитектонические эксперименты в области формообразования, поиски новых геометрически-пространственных представлений, некие композиционные «заготовки» будущих объемно-пространственных построений. Не случайно некоторым из своих ПРОУНов он дает такие названия, как «город», «мост» и т. д. Позднее Лисицкий использовал некоторые из своих ПРОУНов при разработке

конкретных архитектурных проектов (водная станция, горизонтальные небоскребы, жилой дом, выставочные интерьеры и др.).

В первые годы Советской власти Лисицкий выступает и как теоретик, обосновывая свое понимание процесса взаимодействия левых течений изобразительного искусства и архитектуры. Однако роль Лисицкого в этом процессе взаимодействия не ограничивалась его творческими и теоретическими работами. Он принимает активное участие в таких комплексных творческих объединениях, как УНОВИС, ИНХУК и Вхутемас. Он был связан с Баухаузом, с членами голландской группы «Де Стиль», с французскими художниками и архитекторами.

Лисицкий много сделал для пропаганды достижений советской архитектуры за рубежом. В 1921—1925 годах он жил в Германии и лечился от туберкулеза в Швейцарии. В эти годы он завязывает тесные отношения со многими прогрессивными деятелями искусства Запада, выступает с докладами и статьями по проблемам архитектуры и искусства, принимает активное участие в создании новых журналов («Вещь» — в Берлине, «АБЦ» — в Цюрихе).

Пристальное внимание Лисицкого к художественным проблемам формообразования привело его к сближению с рационалистами и к вступлению в АСНОВА. Он был одним из редакторов и основных авторов выпуска «Известия АСНОВА» (1926), который планировалось превратить в периодическое издание. Однако творческое кредо и теоретические взгляды Лисицкого не дают оснований считать его ортодоксальным рационалистом. Хотя в ряде своих работ он и критикует свойственное конструктивизму (и функционализму) стремление подчеркнуть функционально-конструктивную целесообразность новой архитектурной формы, все же многое во взглядах Лисицкого сближало

его с конструктивизмом. Можно сказать, что в творческом кредо Лисицкого оказались в значительной степени объединенными многие черты рационализма и конструктивизма — этих основных новаторских течений советской архитектуры 20-х годов, во многом дополнявших друг друга в вопросах формообразования. Не случайно поэтому Лисицкий имел тесный творческий контакт как с теоретиком рационализма Н. Ладовским, так и с теоретиком конструктивизма М. Гинзбургом. Сближению с конструктивистами способствовала работа Лисицкого в качестве профессора деревообделывающего и металлообрабатывающего факультета Вхутемаса, где под его руководством разрабатывалась современная встроенная мебель, трансформирующаяся мебель, секционная мебель и отдельные элементы типовой мебели, многие из которых предназначались для экономичных по планировке жилых ячеек.

Значительное место в творчестве Лисицкого в первые годы Советской власти занимали произведения, связанные с агитационным искусством,— плакат «Клином красным бей белых» (1919), «Ленинская трибуна» (1920—1924) и др.

Определенный вклад внес Лисицкий в разработку градостроительной проблемы вертикального зонирования застройки города. Работы советских архитекторов в этой области существенно отличались в те годы от проектов зарубежных архитекторов. Поднятые на опоры здания предлагалось сооружать не над пешеходными путями, а над транспортными магистралями. Из трех основных элементов вертикального зонирования — пешеход, транспорт и застройка — предпочтение было отдано пешеходу, изменять положение которого в пространственно-планировочной структуре города считалось нецелесообразным. Главные резервы

вертикального зонирования видели в использовании пространства для застройки над транспортными магистралями. В разработанном Лисицким проекте «горизонтальных небоскребов» для Москвы (1923—1925) предлагалось на пересечениях бульварного кольца (кольца А) с основными радиальными транспортными магистралями возвести (непосредственно над проезжей частью города) восемь однотипных зданий для центральных учреждений в виде вытянутых по горизонтали двух-трехэтажных корпусов, поднятых над землей на трех вертикальных опорах, в которых размещены лифты и лестницы, причем одна опора связывает здание непосредственно со станцией метрополитена.

Лисицкий принимает активное участие в архитектурных конкурсах: Дом текстилей в Москве (1925), жилые комплексы в Иваново-Вознесенске (1926), Дом промышленности в Москве (1930), комбинат «Правды». Он проектирует водную станцию и стадион в Москве (1925), сельский клуб (1934), принимает активное участие в планировке и оформлении Парка культуры и отдыха им. Горького в Москве, создает проект (не осуществлен) главного павильона Сельскохозяйственной выставки в Москве (1938) и т. д.

Тесно связана с разработкой современного интерьера и работа Лисицкого в области оформления выставок, в которую он внес целый ряд принципиальных нововведений: оформление для Советского павильона на выставке декоративного искусства в Париже (1925), Всесоюзная полиграфическая выставка в Москве (1927), Советские павильоны на международной выставке прессы в Кёльне (1928), на международной выставке пушнины в Лейпциге (1930) и на международной выставке «Гигиена» в Дрездене (1930),

Теоретические и архитектурные работы Лисицкого нельзя рассматривать отдельно от других сторон его творческой деятельности. Именно комплексность художественного творчества Лисицкого позволила ему сыграть значительную роль в сложный и противоречивый период начала 20-х годов, когда в процессе взаимодействия различных искусств рождались новая архитектура и дизайн.

Значительный вклад внес Лисицкий в разработку новых приемов графического оформления книг (книга «Маяковский для голоса» — изд. 1923 г. и др.), в области плаката и фотомонтажа.

Судьба Лисицкого-теоретика сложилась так, что большая часть его работ была опубликована за рубежом на немецком языке (в 20-е гг. в статьях в журналах «Мерц», «АБЦ», «Г» и др., в изданной в 1930 году в Вене книге «Россия. Реконструкция архитектуры в Советском Союзе») или осталась в свое время не опубликованной (некоторые работы были опубликованы в 1967 г. в вышедшей в Дрездене книге «Эль Лисицкий»). Собранные вместе теоретические высказывания Лисицкого дают представление о нем как об одном из своеобразных представителей советской архитектуры периода ее становления.

ИЗ «ТЕЗИСОВ К ПРОУНУ (ОТ ЖИВОПИСИ К АРХИТЕКТУРЕ)»[1]. 1920 г.

Не мироиллюзии, а мирореальность

1. ПРОУНом мы назвали станцию на пути строительства новой формы. [...] От изобразителя художник становится созидателем (строителем) форм нового мира — мира предметности. Это созидание не означает конкуренции с инженером. Пути искусства еще не пересеклись с путями науки.

2. ПРОУН — это творческое построение формы (исходя из овладения пространством) с помощью экономичной конструкции приме-

няемого материала. Задача ПРОУНа — поэтапное движение на пути конкретного творчества, а не обоснование, объяснение или популяризация жизни.

Путь ПРОУНа пролегает не в узко ограниченных и раздробленных отдельных научных дисциплинах — строитель объединяет их все вместе взятые в своем экспериментальном исследовании.

Путь ПРОУНа — это не непоследовательный путь отдельных научных дисциплин, теорий и систем, а это ясный путь изученного влияния — действительности. [...]

4. Мы исследовали первые ступени нашего построения, заключенного в двухмерном пространстве, и обнаружили, что оно так же прочно и обладает такой же силой сопротивления, как и сама земля. Мы строим в этом пространстве точно так же, как на земле, и поэтому должны исходить из понятий гравитации и силы притяжения как основы всего, что строится на земле. В ПРОУНе взаимодействие результатов силы тяжести проявляется в новом качестве. Мы видим, что как поверхность (плоскость) картины ПРОУН прекращает свое существование и становится построением, обозреваемым со всех сторон, — рассматриваемым сверху и исследуемым снизу. Результатом чего является разрушение единственной оси, ведущей к горизонту. Вращаясь, мы ввинчиваемся в пространство. До сих пор мы непосредственно проецировали пространство на плоскость. Посредством ПРОУНа мы приходим к необходимости освобождения из этой проекционной плоскости. Мы придали ПРОУНу движение, получив тем самым множество проекционных осей, мы стоим между ними и перемещаем их. Основываясь на этом пространственном каркасе, мы должны приступить к определениям. [...]

10. ПРОУН по-мужски активно динамичен. ПРОУН движется от одной станции к другой по цепи совершения.

ПРОУН ведет в созидании будущего, охватывая по всем направлениям новый творческий коллектив: он начинает на плоскости, затем переходит к пространственному моделированию и далее к построению всех форм в жизни в самом широком смысле.

ПРОУН изменяет привычные формы искусств и оставляет картину мелочному индивидуалисту, который, запершись в своем кабинете и прячась сидя перед мольбертом, может один начинать свою картину и один заканчивать ее.

Будущая жизнь — это железобетонная плита коммунистического фундамента для народов всего мира. С помощью ПРОУНа на этом фундаменте построят единый город-коммуну, для жизни всего человечества предназначенный.

Таким образом, ПРОУН оставляет картину и художника с одной стороны, машину и инженера — с другой и идет дальше, вооружен-

ный новыми элементами в созидании нового пространства, делит его с помощью элементов 1.2.3 измерений и строит новую многостороннюю, но единую образность нашей природы.

Витебск — Москва. 1920.

Эль Лисицкий

«КАТАСТРОФА АРХИТЕКТУРЫ»[2]. 1921 г.

Мы стоим сейчас на пути выхода художника к непосредственному участию в создании материальной культуры.

Архитектура — искусство, которое всегда материально воплощало культуру эпохи. Что творится у нас в архитектуре?

В № 1 и 3 «Художественной жизни» (бюл. Худож. сектора НКП) имеется ряд статей, исходящих от архитектурного п/отдела[3]. [...] Эта новая школа смела до «утопий» (№ 3, стр. 23 и др.).

Она разрабатывает проект застройки будущей Москвы. Вы ждете новых артерий, по которым должна течь новая жизнь, новой Красной Москвы. Чтобы установить эти новые пути, утописты из архитектурной мастерской (Московского Совдепа)[4] вытащили мумию плана Москвы XVII века, «восстанавливают» существовавшие кольцевые магистрали Белого города и пр. и пр.

Проектируют Московское Сити на Никольской, Варварке, Ильинке, соответственно лондонскому желудку мирового капитализма. На окраинах строят для рабочих «уютные поселки» и т. п.

Где рождаются такие нелепые утопии?

— В архивах.

[...] Нам пришлось познакомиться с результатами этих форм из архивов — недавно была открыта выставка конкурса на Москворецкие мосты[5]. [...] Эта выставка была удивительным позорищем маститости наших бессильных старцев. Лучшее доказательство этому — проект маститейшего из маститых. Мост, мостовую, перескакивающую через реку для соединения двух улиц, он захватил римским форумом и посередине поставил храм (колонковый, как полагается) некоему богу и триумфальную лестницу с торжественными уступами и львами повел прямо в Москву-реку[6]. Да, чтобы создать такое чудо, нужно многое знать — знать про то, что была некогда Венеция — царица морей, жил там дож, венчался он ежегодно с Адриатикой, жил-был великий архитектор Палладио, и, чтобы дож мог сойти с моста или дворца к прекрасной невесте — морю, строили храм, и лестницу, и львов. [...]

С тех пор как живое природо-естественное наше творчество посадили в теплицы академий, все истинно творческое пошло мимо этих

законсервированных коробок. Но те, для кого холст и глина были тесны, кто шел к творчеству сооружений, те попадали в шаманский круг бесконечного числа библиотечных наук, которыми их забутовывали маститые профессора, медленно, но верно закупоривая весь творческий порыв своих подмастерьев.

Так вырастали у нас монстры, ходячие энциклопедии всех древних веков. [...]

Но вот на Западе подули свежие ветры. Революции пахали жизнь. На смену восьми древним чудам пришло новое — современный город. [...]

[...] Создавался и расцветал новый образ, нового буржуазного, капиталистического мира в лице его города. Когда империалистический капитал начал становиться на мозоли своего же младшего брата — маленького буржуа, — родилась любовь к природе и филантропия. Эбенезер Говард в Лондоне изобрел «город-сад», маленькие уютные домики на окраинах, куда могут спасаться те, для кого нет места в центре. За эту прекрасную идею схватились германские Круппы и иже с ними и начали филантропить своих рабочих такими колониями.

Вот из каких миров ветер принес нам наши живые трупы, собирающиеся насаждать в коммунистической России город капитало-империализма с его центром-биржей (Сити), с его отодвинутыми на окраину, откуда ветер не дует, фабрично-заводскими углами, с его филантропическими домиками для рабочих «классов» и прочим и прочим [...]

Все это — вымирающее творчество вымирающей буржуазии. Здесь уже ничего не осталось от дерзаний из первых Гаусманов [7], которые в первые дни своих побед смело рубили старое тело Парижа и дали этим образцы своей силы. Что же делают у нас? Не только в Париж, идут дальше — в Александрию к Александру Македонскому, в Каир, да мало ли есть хороших городов на свете. Идут туда, чтобы черпать вдохновение, но теряют там головы в бесплодных восторгах эстетического гипноза. Но это же преступное обращение со временем. Его не так много, и оно должно быть использовано для упорного изучения живого опыта, строящегося в современности, а не в романтическом беге от сегодняшнего дня за утешением в своей бездарности у греческих колонн, римских храмов и Парижских бульваров.

[...] Мы имеет проекты фабрик (и исполненные), где «архитектор-художник» опять только воспользовался случаем, чтобы сотворить римский храм. Бесконечные ряды колонн, бесконечные ряды материала, выброшенного для удовольствия *одного* человека — строителя. Слишком многое сделано для удовольствия пары любителей.

Мы имеем вокзал, шедевр стиля «национальных» павильонов всемирных выставок [8], что строятся ровным счетом на 6 месяцев. И вас хотят убедить, что это искусство.

Теперь пробуют выработать тип рабочего односемейного дома.

[...] Но нужно это нам? Нужен ли нам отдельный, собственный дом?

[...] Удовлетворится ли этим рабочая Россия?...

Но здесь выясняется, что наши маститые занимаются искусством архитектуры, а все прочее — искусство строительное. Пусть строители сконструируют, приготовят живое тело фабрики или народного дома, а тогда придут архитекторы-художники с пудрами, румянами, париками и бородами стилей и понаклеят, пораспудрят нехудожественное произведение строителя.

[...] Не является ли архитектура в таком виде паразитом на чистом теле сооружения? Нужен ли для этой архитектуры целый факультет в Гос. худож. техническ. мастерских? [9]

Но ведь жизнь требует творцов. Откуда мы их можем ждать в искусстве сооружений, в этой области, которой предстоит огромная задача перестройки всего тела жизни соответственно выстраиваемому новому его содержанию?

ИЗ РЕДАКЦИОННОЙ СТАТЬИ ПЕРВОГО НОМЕРА ЖУРНАЛА «ВЕЩЬ» — «БЛОКАДА РОССИИ КОНЧАЕТСЯ» [10]. 1922 г.

[...] Мы присутствуем при начале великой *созидательной эпохи.* Конечно, реакция и мещанское упорство сильны повсюду... Но все усилия староверов могут лишь замедлить процесс строительства новых форм бытия и мастерства. Дни разрушений, осады и подкопов — позади. Вот почему

«ВЕЩЬ»

будет уделять минимальное количество бумаги борьбе с эпигонами Академий. Отрицательная тактика «дадаистов», столь напоминающих наших первых футуристов довоенного периода, мнится нам анахронизмом, *пора* на расчищенных местах *строить.* Мертвое само умрет, пустыни же требуют не программ, не школ, но работы. Теперь смешно и наивно «сбрасывать Пушкиных с парохода». В течении форм есть законы связи, и классические образцы не страшны современным мастерам. У Пушкина и Пуссена можно учиться — не реставрации умерших форм, а непреложным законам *ясности, экономики, закономерности.*

«ВЕЩЬ»

не отрицает прошлого в прошлом. Она зовет делать современное в современности. Поэтому нам враждебны непосредственные пережитки

вчерашнего промежуточного дня, как-то символизм, импрессионизм и пр.

Основной чертой современности мы почитаем *торжество конструктивного метода.* Мы видим его и в новой экономике, и в развитии индустрии, и в психологии современников, и в искусстве.

«ВЕЩЬ»

за искусство конструктивное, не украшающее жизни, но *организующее* ее.

Мы назвали наше обозрение

«ВЕЩЬ»,

ибо для нас искусство — *созидание* новых *вещей.* Этим определяется наше тяготение к реализму, к весу, объему, к земле. Но отнюдь не следует полагать, что под вещами мы подразумеваем предметы обихода. Конечно, в утилитарных вещах, выделываемых на фабриках, в аэроплане или автомобиле, мы видим подлинное искусство. Но мы не хотим ограничивать производства художников утилитарными вещами. Всякое организованное произведение — *дом, поэма или картина — целесообразная вещь,* не уводящая людей из жизни, но помогающая ее организовать. Итак, мы далеки от поэтов, в стихах предлагающих перестать писать стихи, или от художников, пропагандирующих с помощью картин отказ от живописи. Примитивный утилитаризм чужд нам.

«ВЕЩЬ»

считает стихотворение, пластическую форму, зрелище необходимыми вещами.

С величайшим вниманием будет следить

«ВЕЩЬ»

за взаимоотношениями между новым искусством и современностью во всех ее многоликих проявлениях (наука, политика, техника, быт и пр.). Мы видим, что на развитие мастерства последних лет оказали крупные влияния явления, лежащие вне так называемого «чистого искусства».

«ВЕЩЬ»

будет изучать примеры *индустрии,* новые изобретения, *разговорный* и газетный *язык, спортивные жесты* и пр. как непосредственный материал для всякого сознательного мастера наших дней.

[...] мы не мыслим *себе созидания новых форм в искусстве вне преображения общественных форм,* и, разумеется, все симпатии

«ВЕЩИ»

идут *к молодым силам Европы и России, строящим новые вещи.*

[...] Мы будем стараться объединить и координировать труды всех желающих действительно трудиться, а не довольствующихся рентой предыдущих поколений. [...]

«ВЕЩЬ»

деловой орган, вестник техники, *прейскурант* новых *вещей,* и чертежи вещей еще не осуществленных. [...]

ИЗ СТАТЬИ В ЖУРНАЛЕ «МЕРЦ» [11]. 1924 г.

Уже *довольно* все время *машина,*
машина,
машина,
машина,

как только прикасаются к современной художественной продукции. Машина не больше, чем кисть, и весьма примитивная, с помощью которой создается холст картины мира. [...]

Если сегодня пытаться доказывать, что больше незачем писать собственной кровью и гусиным пером, потому что существует пишущая машинка,— это было бы непродуктивным времяпрепровождением.

Доказать сегодня, что задача любого творчества, точно так же и искусства, не в том, чтобы изображать, а утверждать, — это также непродуктивное времяпрепровождение.

Машина не оторвала нас от природы. С ее помощью мы открыли новую, доселе неведомую нам природу.

Современное искусство по совершенно интуитивным и самостоятельным путям пришло к тем же результатам, что и современная наука. [...] При этом оба пришли к одной и той же формуле: *каждая форма — это достигнутый момент единого процесса. Следовательно, произведение — очередная остановка на пути созидания, а не достигнутая цель.*

Мы знаем произведения, которые содержат определенную систему, но эта система стала осознанной не предварительно, а в процессе творческого труда. [...]

Наш творческий труд — это не философия и не одна из систем познания мира, это одно из звеньев природы и как таковое должно быть само предметом познания. [...]

Локарно, Оспедале, 1924

ИЗ ПИСЬМА К АУДУ. 1925 г.

[...] Я твердо убежден в том, что искусство возникает там, где мы его менее всего ожидаем. Я использую колоссальное напряжение, все моменты и функции, все необходимости, все возможности материала

и т. д. и т. д. Я все это использую и применяю, но удовлетворение от сделанного я получаю лишь тогда, когда результатом всего этого является произведение, противостоящее мне как нечто потрясающее для меня самого. Я думаю, что все части моего организма в своей совокупности держат правильный курс, а не только один мозг. Если бы у меня не было этой убежденности, то завтра же я бы лучше стал сапожником [12]. [...]

АМЕРИКАНИЗМ В ЕВРОПЕЙСКОЙ АРХИТЕКТУРЕ [13]. 1925 г.

Со словами «Америка», «американское» в Старом Свете, в Европе связаны представления о чем-то сверхусовершенствованном, рациональном, целесообразном, универсальном. Все это понятия, чуждые старым художникам Европы...

Между тем разоренная войною Европа нуждалась в спецах для восстановительной работы. Она выростила еще от времени Ренессанса цех мастеров, который дошел до наших дней под именем «художников». Эти люди не сумели ответить требованию дня, а именно в Америке Европа открыла новый цех людей, работающих для сегодняшнего дня, числа и часа — инженеров... Правда, об этом открытии сам Нью-Йорк ничего не знал. Здесь продолжают строить над подземными вокзалами храмы греческих богов в полном убеждении, что они красивее настоящих, потому что в десять раз больше. Здесь и в Чикаго инженеры впервые изобрели и сконструировали изумительные стальные скелеты 50-этажных небоскребов, но художники-архитекторы, выученики ветхой Парижской Академии, так ловко обложили этот живой костяк театральными прикрасами, что лишь спустя двадцать лет Европа увидела суть дела.

[...] Огромные требования заставили пересмотреть все вопросы архитектуры наново. Новое поколение архитекторов начало с самой системы постройки. Дом еще до сих пор возводится приемами Вавилона и Египта. Тут же, на самой постройке, готовится известь, из отдельных кирпичиков возводится каменщиком стена, как будто это полотенце, которое рукодельница вышивает крестиком. Дом — такой же снаряд для жилья, как автомобиль или аэроплан — снаряд для передвижения. Поэтому и он требует выработки типов и норм для того, чтобы их можно было передать в массовое фабричное производство и затем заказывать по каталогу. На место стройки должны поступать готовые части и здесь лишь смонтировываться. [...] Массовый способ выполнения вызывает эти большие гладкие плоскости стен, прямоугольность форм, плоские крыши, все, что характерно для нового геометрического стиля.

В неразрывной связи с методами постройки стоит вопрос о самом материале, из которого строится. Складывать машиной стенку из кирпича и потом привозить ее на постройку, чтоб здесь поставить,— конечно, нелепость. Наше время разработало новый материал — бетон. Из него можно отливать дома, как статуи из бронзы. Но для жилья он имеет ряд недостатков. Сейчас повсюду идет работа над созданием новых материалов, легких, удобных в обработке, нетеплопроводных и т. д. И в этом Европа начинает обгонять Америку. В разрешении этого вопроса лежит и центр тяжести работы над созданием новой формы.

Основное достижение новых конструкций — это освобождение стены от обязанности выдерживать на себе одной всю нагрузку этажей и крыш. Стена становится лишь защитой от непогоды, как пальто, а всю тяжесть несет особый скелет. Европейские архитекторы, следуя устремлению всего искусства к элементарности и ясности, уделили все свое внимание этим принципам. Довольно плести сложнейшие композиционные узоры — современный человек, едущий в трамвае, в автомобиле, в поезде, не замечает мелочей. Нужны ясные однозначные, большие массы, как семафоры для ориентировки в пространстве города. [...]

Мы видим, как создаются особые типы домов. Они являются результатом стремительного роста современных городов, приведшего к установлению следующих принципов: 1) торговая часть, Сити, в которой днем скопляется несколько миллионов народу, а ночью остается лишь десяток тысяч сторожей, 2) индустриальная часть, фабричные районы, где круглые сутки не прерывается работа и 3) жилая часть.

Каждый из этих районов создал свой тип дома: небоскреб, фабрика и жилой блок. [...]

Европа, беря организационные и практические идеи Америки, очищает и утончает их. Здесь Европа ставит своей целью ответить не одним только требованиям экономии, целесообразности и гигиены.

Европейские архитекторы убеждены, что, оформляя и организуя дом наново, они этим самым активно участвуют в процессе организации нового, более сознательного быта.

В Европе нам пришлось встретить ряд прекрасных мастеров новой архитектуры и убедиться, как тяжело их положение. Их окружает шовинистическое, реакционное, индивидуалистическое общество, которому чужды и враждебны эти люди интернационального кругозора, бодрой активности и коллективной установки. Поэтому все они с таким вниманием следят за ходом нашей жизни и все они верят, что будущее принадлежит не США, а СССР.

АРХИТЕКТУРА СССР [14]. 1925 г.

[...] Современная архитектура в России?

Таковой не существует. В наличии борьба за современную архитектуру. Точно так же, как и сейчас повсюду в мире. Нигде еще не существует новой архитектонической культуры. Единственное действительно новое приходится на долю анонима-инженера, через голову дипломированных художников созидающего из-за простой нужды Времени. В то же время уже в течение десятилетий в различных странах современные архитекторы борются за новую тектонику. Главные лозунги остаются прежними: *рациональность, материальность, конструктивность*. В эти понятия каждое поколение вкладывает другой смысл. [...]

В сегодняшнем мире Россия движется с рекордной скоростью. Это находит выражение в самом названии страны: Россия, РСФСР, СССР. В этом же темпе движется и искусство. Революция в искусстве там началась с создания элементов времени, пространства, темпа и ритма, движения. Кубисты во Франции и футуристы в Италии выдвинули перед войной новые тезы в искусстве. В России они нашли большой отклик. Но уже в первые годы изоляции мы пошли своими путями и мы ставили свои антитезы. Европейская теза гласила: *За прекрасное искусство,* сделав, таким образом, искусства личной субъективно-эстетической принадлежностью. Антитеза гласила: *Никаких прекрасных искусств.* Всеобщее. Понятное. Как квадрат или цилиндр. С живописью покончено! [...] Ясно только то, что вырастает органически. Строительство. Архитектура. [...]

В 1917—1918 годах [15] группа молодых архитекторов (Ладовский, Кринский и др.), живописцев (Родченко, Шевченко и др.) и скульпторов (Королев и др.) организовали группу, которая пыталась достичь синтеза на пути: архитектура плюс живопись плюс скульптура — синтез. Но, как и в начале любого созидания, первые попытки здесь были так же деструктивны. Находя свое выражение, элементы еще не были взаимосвязаны и функциональны. Сюда относится проект газетного киоска, сделанный Родченко (1919 г.).

Между тем пришла революция вместе с уверенностью, что теперь все сразу станет реальностью. Таким образом, Татлин пришел к своей башне. Его начальной школой был тренаж руки и глаза на обработке технических материалов. Никакого инженерного образования, никаких знаний технической механики и металлических конструкций. Введение новой формы: спирали и открытие красоты металла и стекла были его отправными точками. [...] На большом митинге в Академии в Москве, где решался вопрос — строить башню или нет, я был первым, кто резко критиковал проект, но настаивал на его реа-

лизации. Сейчас, когда я изучил, что за это время создано в мировой архитектонике, я голосую за этот проект с еще большей уверенностью.

В этом прославлении механо-техники и открытии уже известных материалов ценна не только мощная реакция против старой эстетики. Но реакция дает только толчок, а акция должна иметь более глубокий фундамент. Цель была в том, чтобы дать выход в архитектуре всей той энергии, которая выкристаллизовалась в новой живописи. Но не вновь введенные формы (например, квадрат), а силы, высвободившиеся для строительства новых тел. Меньше всего нужно себя соблазнять древним элементом живописи — цветом. Речь идет о делении пространства с помощью линии, плоскости, объема. Никакого внешне ограниченного одиночного тела, а связь и соотношение. Открытость, тела, которые возникают из движения и в движении. Новые конструкции. Принятие 5-го вида (вид сверху). Требование новых материалов, но не фетишизация материалов. Под контролем понятия: целесообразность.

В 1921 году группе молодых профессоров (Ладовский, Кринский, Докучаев, Ефимов) удалось сконструировать самостоятельное отделение на архитектурном факультете в московской Академии (Вхутемас). С помощью научного аппарата современной высшей школы и талантливой, с полной отдачей работающей молодежью, здесь делают нечто новое.

Первые намерения были гигантскими. Вместо того чтобы пробовать в чертежном зале в масштабе 1 : 100, собирались сразу строить в масштабе 1 : 1. Сейчас каждая работа предварительно выполняется в макете. Задачи ставятся в двух направлениях.

1. Чисто тектонического свойства: например, показать, что тектоническая стабильность не идентична психо-механической стабильности.

Или более сложная задача, где речь идет о пропорциях, динамике, ритмике. Геометрические отношения соответствуют: 1:2:3. Ритм и движение в этих же отношениях 1:2:3. Весь этот опыт должен быть затем применен при строительстве аэропорта.

2. Задачи утилитарной архитектуры.

Это в Москве. В Петербурге господствует еще греко-римский дух старой Академии. [...]

Для того чтобы сконцентрировать новые силы, в 1923 году в Москве было создано общество новых архитекторов (АСНОВА). Первый пункт положения гласил:

АСНОВА объединяет архитекторов-рационалистов и примыкающих к ним работников всех областей архитектуры и строительства в стре-

млении поднять архитектуру как искусство на уровень, отвечающий современному состоянию науки и техники.

Основатели объединения — преподаватели нового архитектурного отделения и некоторые известные инженеры. Они связались и с некоторыми современными зарубежными архитекторами. Разрабатывается ряд проектов специально для русских условий, которые будут демонстрироваться на пропагандистской выставке по всей стране. Имеется в виду, что она будет показана и за границей.

То, что подняло новую русскую живописную культуру, стало одной из целей архитектуры. Видеть современный дух только в том, что имеет «орнамент и профиль», было бы слишком ограниченным. Но все лить в железобетоне тоже опасно. [...] Речь идет не об игре в кубики, а о строительных идеях и пространственном мышлении. [...] Я слышу, как о русских работах ходит словечко-определение — механомания. Но прошу терпения. Мы сейчас в самом процессе работы и рады творить ее в такое время.

ИЗ ПИСЕМ К ЖЕНЕ — С. ЛИСИЦКОЙ-КЮППЕРС [16]. 1925 г.

[...] Я работаю над проектом яхтклуба на Ленинских горах, и с основной планировкой у меня уже почти все готово. Все это решено пространственно, и я думаю, из этого что-то получится. [...] (1-VIII-25).

[...] Я ломал голову не над технической стороной и не над общей проблемой, а над искусством! [...] Когда теперь смотришь на эскизы, то видишь, что самое сложное в том, чтобы стать проще [...]. Думаю, что более элементарно я не смог бы это изложить. Весь комплекс расположен на обрывистом берегу. Три большие красные горизонтали — это террасы, молниеподобный зигзаг диагоналей — серпантин перехода, связывающего верхние и нижние террасы. Справа внизу большой зал. Крыши — трибуны для зрителей во время водных регат.

В основе этой работы лежит «ПРОУН», эскиз которого я тебе позже нарисую. (13-VIII-25).

ЖИЗНЕННЫЙ ФИЛЬМ ЭЛЬ ДО 1926 года [17]

[...] ПРОУН. Холст картины стал для меня слишком тесным. Круг гастрономических цветовых гармоний стал для меня слишком узким, и я создал ПРОУНы как пересадочную станцию от живописи к архитектуре. Я использовал холст и деревянную доску как участки, где мои строительные идеи встречали минимальные затруднения. Я обрабатывал черно-белую гамму (оживленную красным), как вещество и материал. По этому пути создается все же однозначная реальность.

КУЛЬТУРА ЖИЛЬЯ [18]. 1926 г.

Салоны, залы, будуары, гостиные. [...] все сметено,— осталась голая «жилплощадь». Но эта скупая, тесная жилплощадь начинает уже прорастать в новое советское жилье. Формы жилья — это материальное выражение сущности нового быта, и они требуют нашего к себе внимания. Необходимо понять, что жилье, его план и система, — это та основная ячейка, из которой складывается дом, а дома в улицы и площади, т. е. весь город в целом. Это рост в сторону «большой архитектуры». Но из системы жилья развивается его «малая архитектура», его внутреннее оборудование, его меблировка. [...] Сегодняшний день не требует, а кричит о новом типе квартиры, новом ее оборудовании, новой меблировке. [...]

До революции наш городской пролетариат не жил, а ютился. Жилячейкой был угол. После Октября заняли квартиры, тип которых наша буржуазия автоматически переняла у западной буржуазии. Теперь, когда началось свое коммунальное, рабочее, кооперативное строительство, так же автоматически перенимаются западные типы коттеджей, блочных домов и т. п.

При этом не учитывается, что на Западе (и то не во всех странах в равной мере) столетиями вырабатывались типы жилья и, как всякий продукт длительного отбора, они имеют свои качества, но вопрос именно в том и заключается: годятся ли эти традиции как фундамент для наших новых, созидающихся традиций. Конечно, техника, как и механика, астрономия или медицина,— интернациональна и все ее достижения могут лишь на пользу нам идти, но там, где техника является лишь частью в целом комплексе явлений, например, в оборудовании жилья, нам нужно относиться к ней очень и очень критически. [...] Мы должны искать новых систем организации жилья, соответствующих линии нашего роста, жилья, преодолевшего мещанский идеал «мой дом — моя крепость», жилья, освобождающего нашу энергию. [...]

Вот почему и приходится ставить такие вопросы:

1) имеются ли в наличности объективные данные для создания нашего советского типа жилья?

2) что из иностранного опыта должно быть нами учтено?

Основы нашего бытового уклада таковы: уравнение всех слоев населения в своих потребностях; норма жилплощади; новая советская семья. Уравнение в потребности является первоосновой в выработке типа, в противовес буржуазным странам, где царит полная анархия потребностей. Норма, определенные рамки требуют напряжения изобретательности в направлении рационализации, планировки и оборудования. Современную квартиру приходится разрабатывать, как

наилучший современный дорожный чемодан, учитывая все необходимое, что в ней нужно разместить и используя каждый кубический сантиметр,— сегодня этого еще требует и режим экономии. Новая советская семья с фактическим равноправием мужа и жены дает женщине гораздо больше прав, чем быть только нянькой и кухаркой, и ставит ей больше обязанностей, это ставит в свою очередь жилью новые требования. Отсюда следует, что уже то жилье, которое мы строим сейчас, не может быть просто комбинацией из двух или трех коробок комнат, куда мы втаскиваем постели, столы, шкафы, стулья и, приткнув все это по углам и стенам, начинаем жить.

[...] Наша основная задача — так планировать новое жилье, чтоб большая часть оборудования и меблировки строилась вместе с домом, как одно целое. [...] Все оборудование кухни. ... шкафы, перегородки, откидные столы, кровати, все это может самым простым образом строиться, как часть внутреннего объема. Такая работа требует коллективных усилий архитектора и художника-конструктора внутреннего оборудования, потому что при всяком усложнении производства происходит дифференциация труда и одному архитектору уже не справиться со всеми задачами.

ИЗ ЛОЗУНГОВ АСНОВА[19]. 1926 г.

Прабабушки верили, что земля — центр мира, а человек — мера всех вещей... Научитесь видеть то, что перед вашими глазами, вот человек — портному мера, а архитектуру мерьте архитектурой.

АРХИТЕКТУРА ЖЕЛЕЗНОЙ И ЖЕЛЕЗОБЕТОННОЙ РАМЫ[20]. 1926 г.

Функционализм, конструктивизм, горизонтализм и вертикализм [...] вот лозунги, вокруг которых вращается сегодня архитектурная мысль. Конструкция новых материалов — железа и железобетона — выразилась в горизонтальных и вертикальных членениях скелета дома. Этот скелет вырос из новых требований, поставленных современностью дому, из новых его функций. [...]

Поколение фасадных зодчих свело архитектуру к более или менее эффектной отмывке (на листе ватманской бумаги) «главного фасада», а сам-то дом был уж заранее готов по воле эксплуататора-хозяина, спекулянта-подрядчика, полицейских предписаний и т. п. Архитектор совершенно разучился мыслить функционально и пространственно и кончил тем, что подменил архитектуру графикой. Строительство перешло к другому мастеру — к инженеру. И сам объект общественного заказа начал изменяться: не дворец больше, банк, курзал и т. п., а фабрика, вокзал, рынок, санаторий. Эти задания прež-

них фасадных дел мастер даже и не относил к архитектуре. Новое поколение, сидя перед разбитым корытом самой архитектуры, было ошеломлено произведениями инженерии. Здесь увидели не один лишь фасад, а цельную круглую, живую и дышащую вещь. Так инженер загипнотизировал архитектора своей конструкцией, и в этом трансе многие еще пребывают. Конечно, преобладающее большинство путает конструкцию как таковую с теми формами, в которых она выражается. Эту вертикально-горизонтальную клетку «конструкции» лепят сегодня на фасад с такой же бессмысленностью, как лепили вчера комбинации классических ордеров, или готические, стрельчатые арки, или петушки «стиля рюсс». Чтобы установить, является ли фасад действительным лицом дома или надетой маской, следует посмотреть внутрь, в план.

План, его система — вот что определяет все целое. Отметим характернейшую черту современного плана, именно: отношение количества черного к белому; отношение общей площади сечения стен, столбов перегородок к полезной жилой площади. Чем план современней, тем эта дробь меньше. Здесь мы подходим вплотную к новой конструкции.

[...] Обратимся к технической стороне проблемы. Традиционная стройка в кирпиче с полной нагрузкой наружных стен, весом междуэтажных перекрытий, при высоте 10—12 этажей становилась невозможной. Стены разбухли до 1,80 *м* и поглощали большую часть полезной площади, фундаменты перегружались, оконные отверстия становились по отношению ко всей массе так малы, что и световой поверхности не хватало. Первое изобретение, разрешавшее эти недостатки, заключалось в разгрузке стены. В стену были вмурованы чугунные столбы, на них легли балки этажей, так что кирпичная стена несла лишь свой собственный груз. Затем эти столбы были поставлены внутрь, и, таким образом, стены стали почти в три раза тоньше. [...]

Дальнейшая задача была — по возможности уменьшить собственный вес самого здания. Это было достигнуто тем, что все сооружение превратили в стальной каркас с расчетом на сопротивление боковым напряжениям, а отдельные клетки заполнили легкой пустотелой терракотой. Таким образом, то, что мы привыкли называть стеной, перестало быть нагруженной массой, а само стало частью нагрузки. [...]

Сейчас проблема небоскреба занимает и наш Союз. [...] У нас есть основания быть уверенными, что в этой области наша молодая архитектура имеет что дать нового.

Возвращаясь к вопросу конструкции, мы видим, как с железным скелетом начинает конкурировать железобетонный. [...]

Железобетонная рама пластичней стальной. Принципиально ей можно передать любую форму, и в этом ее опасность. Она массивней и объемней, и затем к горизонтально-вертикальному членению она прибавляет элемент диагонали.

Итак, мы сегодня имеем для конструкции высоких домов две системы: стальную раму и железобетонную. Сама же проблема этого строительства — это проблема роста современного города, проблема концентрации учреждений, проблема централизации административной, хозяйственной и распределительной деятельности [...]

Но и в типах, уже выработанных современностью (универсальные магазины, вокзалы, крытые рынки), так же как и в тех, которые начинают уже оформляться (дома контор, ярмарочные здания, гаражи, ангары), во всех них новая скелетная конструкция вытесняет кирпичную и каменную кладку. Даже в дереве начинают конструировать совершенно по-новому, и оно опять начинает конкурировать с железом. [...]

В домах-конторах, в ярмарочных зданиях, всюду там, где при значительной глубине нужна максимальная световая поверхность, площадь окна занимает весь пролет между стойками. Новейшая конструкция сделала последний шаг, она отодвинула самую стойку от фасада внутрь дома.

Железобетонная рама на двух стойках с выступающими консолями становится сейчас очень популярной. Она дает фасаду максимальную горизонтальную выразительность, и в ней современный характер стены, *ограждающая,* а не несущая, функция, наиболее четко выражена.

Железобетонная рама дает широкие возможности для архитектуры помещений с большим свободным пролетом. Здесь создается более сложная форма, чем в фасаде, благодаря сочетанию вертикальных и горизонтальных элементов с циркулярными. [...]

Итак, безусловный мастер современности — инженер — создал стальной и железобетонный каркас. Мастерство, сегодня еще отстающее от современности, — архитектура, должна овладеть этой конструкцией. Само собой на свете ничто не рождается, и из одной конструкции само собой архитектуры не получится. Для этого необходим еще целый ряд других, не менее значительных условий.

Наша архитектура должна создать своих мастеров, мастеров создает опыт, опыт создает реальное строительство. Реальное строительство создают центры, коллективы, где из совместной работы мастеров растет это сложное искусство. Взаимно оплодотворяясь, они превращают проект, идею в действительность, в вещь.

У нас мы пока оцениваем, как новое, бумажные проекты. В них доминирует железная и железобетонная рама, но это графическая,

а не материальная рама, и поэтому лишь практика сумеет нам дать истинный критерий. Пока же большинство проектов является «литературой» об архитектуре, а не реальной архитектурой. Мы верим, что когда ожидаемое большое строительство начнет у нас разворачиваться, оно быстро оформит своих мастеров; для этого накопилось достаточно неизрасходованной энергии. Если архитектура в прошлом создала значительнейшие произведения в трактовке поверхности, мы ее теперь отрицаем и говорим «это дело живописи». Того же она достигла, трактуя массу как объем, мы говорим — «это дело скульптуры». Нам предстоит создать архитектуру пространства, на которую не только издали, глазами, смотрят (живопись) и не только трогают рукой (скульптура), но среди которой живут и движутся — архитектуру пространства и времени. И для этой цели железная и железобетонная рама могут быть отличным инструментом в наших руках.

ФОРУМ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ МОСКВЫ [21]. 1934 г.

Каждый наш большой архитектурный конкурс — этап на пути рождения новой, советской архитектуры. Конкурс проектов дома Наркомтяжпрома — это одновременно конкурс на реконструкцию Красной площади, на реконструкцию бывшего Китай-города и всех прилегающих центральных площадей Москвы.[...] Выставка форпроектов является первым шагом к решению этой задачи. Чему же она нас учит?

1. Конкурс является доказательством широчайших исканий советской архитектуры. После отказа от так называемой «функциональной», «конструктивистской», «ящичной» архитектуры казалось, что декретируется как некий закон архитектурной формы классика, причем классика бралась в своих перезревших, перегруженных формах. В наличных форпроектах мы видим качание стилевого маятника в противоположную сторону. Основной ряд работ можно характеризовать как американо-небоскребный эклектизм. Да, мы свободно ищем верного пути. Эта свобода, не превращаясь в анархию, может ускорить установление генеральной линии советской архитектуры. Но разве можно считать методом, определяющим линию советской архитектуры, некритическое опробование разных стилей?

2. Конкурс показывает, что архитектурный метод, основанный на простейших правилах арифметики, заранее обречен на банкротство, особенно при решении проблем, подобных новой планировке Красной площади. [...]

Мы — соучастники исключительной эпохи начала новой истории человеческого общества. Перед нами такая строительная программа, которая и по масштабам и по значимости превосходит все, что делалось в лучшие моменты расцвета культур нашей предыстории. Мы вспоминаем ощущения, пережитые нами при последнем посещении архитектурных памятников великих эпох, и основное — это неизмеримое творческое напряжение, которое в них живет и дышит. Но разве, знакомясь на выставке форпроектов с эффектнейшими перспективами и еще более эффектными моделями, мы можем сказать, что у нас от этого знакомства остался образ новой Красной площади?

3. Этот конкурс заставляет нас сосредоточить внимание на создателе архитектурного образа, на субъекте архитектуры, на создателе архитектурного объекта. Здесь будет речь только об архитекторе, хотя архитектурное произведение в большей степени, чем во всяком другом искусстве, является результатом соавторства «заказчика» и «исполнителя».

Одно объединяет всех архитекторов этого конкурса — это полная потеря ощущения строителя. Никто, даже имеющие выполненные по их проектам постройки, не воплотил в своем проекте, не учел, не дал почувствовать того опыта, который есть у каждого, например ваятеля, непосредственно высекающего из камня фигуру. Они похожи на скульпторов, которые всю жизнь не лепят, а рисуют свои скульптуры, но ведь таких мы называем тогда «рисовальщиками», а не скульпторами.

Это результат гнилой теории: архитектор проектирует, а строитель выполняет. Совершенно не нужно возвращаться к средневековой ремесленности, можно спускать дома с конвейера, как тракторы, но образец, тип, стандарт должны выйти готовыми из лаборатории мастера.

Мы имеем в виду прежде всего высокую вдохновенность и свободное владение специфическими реальными средствами и материалами, из которых строится архитектурный образ. Этого мы в выставленных проектах не видим.

Мы встречаемся здесь с двумя группами архитекторов. Одна, более многочисленная, слепа к образу, глуха к языку чувства, и в результате — немая, ничего не говорящая работа. Ее стиль — стиль больших американских подрядных контор. Это проекты недоделанные, с чисто внешней монументальностью богатых памятников. Это проекты, не имеющие никакого содержания и органически не увязанные с данным ансамблем.

Другая небольшая группа бесспорных художников ощущает задачу, вживается в нее и строит образ, но средства выражения этой

группы косноязычны. Мельников, желая сразу дать готовую вещь, нагружает ее таким количеством безвкусиц и провинциализмов, что обидно становится за художника. Другой, Леонидов, единственный, который, как это видно из серии его рисунков, стремится найти единство нового комплекса (Кремль — собор Василия Блаженного — новое здание), практически остается в пределах театральной постановки. Фидман с коллективом, имея реальные архитектурные идеи, душит их барабанным пафосом.

Из сопоставления работ этих групп мы видим, что речь должна идти о типе архитектора с большой воодушевленностью и максимальной концентрированностью, способного вдохнуть жизнь в найденные им архитектурные формы, способного найти для них волнующее и захватывающее выражение.

Конкурс, таким образом, ставит вопрос о типе советского архитектора.

4. Конкурс является демонстрацией больших изобразительных способностей наших архитекторов. Но каково качество? Для неспециалистов изготовлены перспективы размаха и стиля фресок и макеты из целлулоида на рояльных досках. Эти перспективы действительно оглушающие. Но они изображают ложные виды, потому что помещают огромные здания на безграничной площади, причем точка построения перспектив нереальна. В действительности Красная площадь (даже расширенная) станет при этих колоссах тесней Охотного ряда.

Изображение архитектурного замысла — это та же партитура композитора. Но когда партитура, ноты превращаются в искусство для искусства, в красивые значки без ответственности за то, как эти ноты будут звучать в действительности, то как мы это назовем?

Мы считаем, что было бы целесообразным представлять все чертежи в одном масштабе, в одной графической манере, а все перспективы — в контурном изображении, все — с точно данных реальных точек. То же с моделями. Разве это не даст возможности более объективной оценки творческого результата?

5. Конкурс на форпроект показывает, что в этой стадии работы особенно ценна активность участников в уточнении программы задания. Важно, чтобы участники рассматривали программу не как готовый откристаллизованный регламент, которого они обязаны держаться; наоборот, развивая и освещая с разных сторон проблему, которая самим составителям первой программы не ясна, они своими конкретными предложениями, на основе выдвигаемых ими архитектурных идей могут дать самый важный материал для составления окончательного задания.

ИЗ АНКЕТЫ О МЕБЕЛИ [22]. 1940 г.

[...] 7. Работы наших художников-конструктивистов влияли на западное искусство, а без западного искусства невозможна была бы работа наших конструктивистов. Никакое искусство не было так интернационально, как современное.

8. И в первые годы и сейчас я считаю Корбюзье самым крупным и значительным художником современности, несмотря на мои резкие критические статьи о нем.

9. Что такое формальные «искания»? Искусство не ищет. Когда оно потеряло, то нет и самого искусства. Когда форма отделяется от искусства, то потеряно и содержание. В искусстве, как и во всем живом, должно быть движение, драка, а когда всех под один колпак, то результат — СЕРОСТЬ.

10. Основное — мебель не проектируют, а делают. Те чертежи, рисунки, модели и пр., что нужно мастеру для того, чтобы сделать стул, — это его личное дело; ставит он перед нами живой стул. Все эти проекты привели к тому, что мы не заметили, что скульптор показывает нам все время рисунки своей скульптуры, но вылепить не умеет, а все называется скульптором.

примечания

[1] Тезисы написаны Лисицким в 1920 г. На их основе автором написана статья, опубликованная в журнале «De Stijl» № 5—6 (июнь) за 1922 г. Сохранился машинописный экземпляр тезисов на немецком языке, подписанный Лисицким (частный архив). Его текст несколько отличается от опубликованного варианта. Так, в отличие от опубликованного, этот текст имеет многое разъясняющий подзаголовок «От живописи к архитектуре», тезисы пронумерованы, в опубликованном варианте предпоследний абзац отсутствует, а в последнем абзаце вместо «1. 2. 3» стоит «с помощью элементов ВСЕХ измерений» и др. Публикуемые впервые на русском языке тезисы даны по машинописному варианту (пер. И. Л. Лисицкого). Тезисы во многом совпадают по содержанию с докладом о ПРОУНах, прочитанном Лисицким в ИНХУКе 23 сентября 1921 г., но в них есть ряд по-иному сформулированных положений, уточняющих смысл и цель ПРОУНов.

[2] Из статьи в газете «ИЗО», 1921, 10 марта. Статья была опубликована в «дискуссионном порядке».

[3] Архитектурный подотдел Наркомпроса возглавлял И. В. Жолтовский.

[4] Архитектурную мастерскую Моссовета возглавляли И. В. Жолтовский и А. В. Щусев.

[5] Конкурс на проект Москворецкого моста состоялся в 1921 г.

[6] Лисицкий описывает здесь конкурсный проект Москворецкого моста, выполненный И. В. Жолтовским.

[7] Имеется в виду префект Парижа Осман, который проводил работы по реконструкции города.

[8] Речь идет о Казанском вокзале в Москве, который тогда достраивался (автор А. В. Щусев).

[9] Статья писалась в тот период, когда в только что созданном Вхутемасе на архитектурном факультете направление учебного процесса определяли так называемые академические мастерские, в которых преподавание основывалось на изучении классической архитектуры.

[10] Журнал «Вещь» выходил под редакцией Эль Лисицкого и Ильи Эренбурга. Статья, судя по ее содержанию, написана в основном (а может быть, и целиком) Лисицким («Вещь», 1922, № 1—2, стр. 1—4).

[11] Статья впервые опубликована в журнале «Merz» (Ганновер, 1924, № 8—9, апрель — июль). Полностью перепечатана в книге «El Lissitzky» (Дрезден, 1967). На русском языке фрагменты статьи публикуются впервые (пер. с нем. И. Л. Лисицкого).

[12] Пер. с нем. И. Л. Лисицкого.

[13] Из статьи в журнале «Красная нива», 1925, № 49, стр. 1188—1189. Написана после возвращения Лисицкого из-за границы, где он за четыре года (1921—1925) посетил ряд европейских стран. Говоря о «европейской архитектуре», Лисицкий в этой статье имеет в виду архитектуру стран Западной Европы.

[14] Из статьи в журнале «Das Kunstblat», 1925, № 2. Почти полностью она перепечатана в книге «El Lissitzky» (Дрезден, 1967). На русском языке фрагменты из статьи публикуются впервые (пер. с нем. И. Л. Лисицкого).

[15] Это неточно. Речь идет о Живскульптархе, существовавшем в 1919—1920 гг. (см. материалы о Ладовском и Кринском).

[16] Письма из Москвы. Опубликованы в книге «El Lissitzky». Оригиналы писем — на немецком языке (пер. И. Л. Лисицкого).

[17] Опубликовано в книге «El Lissitzky». Фрагмент статьи на русском языке публикуется впервые (пер. И. Л. Маца).

[18] Из статьи в журнале «Строительная промышленность», 1926, № 12, стр. 877—881.

[19] «Известия АСНОВА», 1926, стр. 8.

[20] Из статьи в журнале «Строительная промышленность», 1926, № 1, стр. 59—63.

[21] Из статьи в журнале «Архитектура СССР», 1934, № 10, стр. 4—5.

[22] Рукопись. Архив Л. Лисицкого.

КОНСТАНТИН СТЕПАНОВИЧ МЕЛЬНИКОВ

(1890—1974)

Константин Степанович Мельников — советский архитектор, чьи произведения, в свое время вызывавшие непримиримые споры, сегодня воспринимаются как яркие примеры советской архитектуры 20-х годов. Мельников внес вклад в формирование новых типов зданий, выдвинул множество севершенно новых композиционных идей и повлиял на развитие современной архитектуры не только в нашей стране, но и за ее рубежами.

Мельников родился в Москве 22 июля (3 августа) 1890 года, в семье рабочего, выходца из крестьян Нижегородской губернии. После окончания четырехклассной приходской школы он был в тринадцать лет отдан в качестве «мальчика» в теплотехническую фирму «Торговый дом Залесский и Чаплин». Совладелец фирмы — известный русский теплотехник В. М. Чаплин, заметив художественную одаренность подростка, помог ему подготовиться к поступлению в Московское училище живописи, ваяния и зодчества (1905) и поддерживал его в годы учения. Чаплин же повлиял и на окончательный выбор профессии, настояв, чтобы Мельников по окончании в

1913 году живописного отделения Училища продолжал обучение на отделении архитектуры.

Живописи Мельников учился у С. В. Малютина, К. А. Коровина, Н. А. Касаткина и, много работая в дальнейшем как живописец, навсегда остался верен заветам своих учителей. В архитектуре его педагогами были Ф. О. Богданович, С. В. Ноаковский, И. А. Иванов-Шиц. В его учебных проектах по заданиям, неизменно сочетавшим функциональную программу с указанием на конкретный исторический стиль выполнения, учителя отмечали чувство стиля. Еще студентом Мельников, под руководством А. В. Кузнецова и Л. А. Лолейта, оформил фасады строившегося тогда завода АМО (ныне ЗИЛ).

Диплом архитектора Мельников получил в 1917 году. После Октябрьской революции он в качестве одного из «двенадцати мастеров» включился в работу архитектурной мастерской Моссовета, руководимой «старшими мастерами» — Жолтовским и Щусевым.

Из-за тяжелых материальных условий жизни и отсутствия в те годы всякого строительства мастерская на первых порах не смогла предложить молодым архитекторам практической работы, но стала для них своеобразной дополнительной школой: они выполняли полуучебные проекты, соревновались в искусстве графического и теоретического анализа памятников мирового зодчества. В мастерской Моссовета Мельников разработал проект планировки Бутырского района для плана «Новой Москвы», проект поселка московской психиатрической клиники и ряд других. Проект поселка для клиники был его последней работой в «классическом стиле»: Мельников навсегда сохранил чувство глубокой признательности к Жолтовскому и Щусеву — своим учителям тех лет, но его соб-

ственное творчество пошло совершенно самостоятельным путем.

Начиная с первых лет становления советской архитектуры произведения Мельникова выделялись оригинальностью планировочных и пространственных решений, индивидуальным подходом к функциональным программам и своеобразием авторского «почерка». Его практика соответствовала его же тезису: «Творчество там, где можно сказать — это мое».

Проекты Мельникова привлекли внимание на первых крупных послереволюционных московских конкурсах 1922—1923 годов (на показательные дома для рабочих районов Москвы, Дворец Труда и др.), а построенный им на первой Всероссийской Сельскохозяйственной выставке небольшой специализированный павильон «Махорка» был воспринят как программный манифест. Творчество Мельникова получило общественное признание: ему даются интересные заказы (проект Ново-Сухаревского рынка, 1924, и др.) и, главное, — он приглашается участвовать в заказных конкурсах, соревнуясь с признанными мастерами. В 1924—1925 годах он побеждает подряд в трех конкурсах: на проект саркофага для Мавзолея В. И. Ленина (осуществлен), на проект здания для московского отделения «Ленинградской правды», на проект павильона СССР для Международной выставки декоративных искусств в Париже.

Построенный в 1925 году Советский павильон оказался новым словом в мировой выставочной архитектуре. Тогда же Мельников построил в Париже комплекс торговых киосков, экспонировал свои предшествовавшие проекты и по заказу парижских властей выполнил два проекта многоэтажных гаражей (один из них своей смелой конструктивной идеей предвосхитил искания западной архитектуры на 30 лет). Та-

ким образом, творчество Мельникова с самого начала стало знакомо мировой архитектурной общественности и вызывало неизменный интерес в дальнейшем: Мельников участвовал в международных архитектурных выставках в 1926 году в Варшаве, в 1927 году — в Нью-Йорке, а в 1933 году был приглашен в числе крупнейших архитекторов из разных стран показать свою персональную экспозицию на V Триеннале декоративных искусств в Милане *.

Во второй половине 20-х годов Мельников спроектировал серию гаражей, серию клубов, выставочные павильоны, собственный дом, серийные жилые дома, памятник Колумбу для Санто-Доминго и многое другое. Значительная часть его проектов этих лет была осуществлена (четыре гаража в Москве, шесть клубов в Москве и Подмосковье, собственный дом, павильон СССР на ярмарке в Салониках и др.), благодаря чему Мельников оказался в числе тех архитекторов-новаторов 20-х годов, которые больше других работали в строительстве (правда, значительную часть его построек составляли временные сооружения).

В первой половине 30-х годов Мельников выступил с рядом градостроительных и объемных проектов (экспериментальный городок отдыха «Зеленый город», планировки Арбатской площади, района Лужников, Центрального парка культуры и отдыха им. Горького, набережных и др.; проекты Театра МОСПС, здания Наркомтяжпрома на Красной площади, павильона СССР для Международной выставки в Па-

---

* V Триеннале состояла из двенадцати персональных экспозиций: 1 — А. Сант-Элиа, 2 — Ш. Ле Корбюзье и П. Жаннере, 3 — А. Лооса, 4 — Э. Мендельсона, 5 — Л. Мис ван дер Роэ, 6 — В. Гропиуса, 7 — В. М. Дудока, 8 — Ж. Гофмана, 9 — Ф. Л. Райта, 10 — А. Люрса, 11 — К. С. Мельникова, 12 — О. Перре.

риже 1937 г. и др.), руководил Седьмой архитектурной мастерской Моссовета.

Произведениям Мельникова — очень различным, даже в тех случаях, когда это были однотипные сооружения, например клубы или гаражи, — свойственны в то же время общие черты. Мельников считал, что архитектор не должен воспринимать функциональное задание только как не подлежащую никаким изменениям данность. По его мнению, специфика архитектурной профессии позволяет предложить развитие и углубление первоначально заданной лишь в виде схемы функции; в этом творческом принципе — источник множества его новаторских идей. Многие проекты Мельникова решены им как полифункциональные здания.

Считая архитектуру самым сильным по своему воздействию искусством, Мельников стремился с помощью архитектурных форм активно воздействовать на восприятие зрителя, руководить эмоциями человека с помощью архитектурной пластики, решения пространств, их пропорций, характера освещения, с помощью смены впечатлений по мере движения вокруг и внутри здания.

Произведения Мельникова, как правило, отличаются динамичной экспрессивностью. Его любимые профессиональные приемы — использование консольных форм, активизация диагональных осей в пространстве и на плоскости, контрасты в трактовке одинаковых или сходных форм («симметрия вне симметрии»), обращение к таким геометрическим фигурам и телам, которые относительно редко применяются в архитектуре (треугольник, параллелограмм, дуга, парабола, цилиндр, конус и т. д.).

Динамика в ряде мельниковских проектов проявляется не только в специфичных объемно-пространственных формах, то есть образно, но выдвигается им как реальное и действенное движение: Мельников предло-

жил ввести вращение самих архитектурных объемов (проекты здания «Ленинградской правды», памятника Колумбу, Театра МОСПС) и трансформирование внутренних пространств подвижными диафрагмами различных форм (проекты клубов). Та и другая идеи были выдвинуты и разработаны им одним из первых в мире.

Считая технику, в том числе и самую современную, лишь рабочим средством в руках архитектора, Мельников дал примеры создания новаторских пространственных конструкций (проекты гаража над парижскими мостами, клуба фабрики «Свобода», собственный дом, проект павильона для выставки в Нью-Йорке и многие др.). Работам Мельникова свойственна острота образной выразительности, смелость и неожиданность форм, романтическая окрыленность. Сам автор некоторые из своих форм любил истолковывать символически.

Мельников — яркая индивидуальность и одновременно типичнейший представитель русского искусства послереволюционных лет, советской архитектуры 20-х годов, еще точнее — ее новаторской «московской школы».

Новаторство и индивидуальное своеобразие произведений Мельникова с самого начала давали обильный материал для происходивших тогда острых творческих дискуссий. Мельников входил в организацию АСНОВА (Ассоциация новых архитекторов), членов которой (в первую очередь Мельникова) за повышенное внимание к художественным вопросам архитектурной композиции и интерес к закономерностям построения и восприятия формы резко критиковали как конструктивисты (ОСА), так и члены ВОПРА (Всероссийского общества пролетарских архитекторов). Начавшийся в 30-х годах поворот к использованию классического наследия определил и закрепил

отрицательное отношение к произведениям Мельникова. Сам он, сделав в ряде проектов переходных лет попытку пластически и декоративно «обогатить» архитектурные массы введением скульптуры, орнамента, некоторых декоративных деталей (что было тогда свойственно работам большинства архитекторов), принципиально не вернулся к повторению «вечных форм» классики, которые он в свое время глубоко проштудировал на школьной скамье и которые теперь спешно изучало молодое поколение архитекторов. Мельников вынужден был отойти от архитектурного проектирования и преподавания. Он занялся в это время живописью, но через несколько лет вернулся к преподавательской работе.

В послевоенные годы Мельников несколько раз выступал в архитектурных конкурсах (проекты Пантеона — 1953, монумента в память 300-летия воссоединения Украины с Россией — 1954, Дворца Советов — 1958, павильона СССР для выставки в Нью-Йорке — 1963, детского кинотеатра — 1967 и др.). В эти же годы он продолжал преподавательскую деятельность, начатую им еще в 1921 году во Вхутемасе. Он был удостоен званий доктора архитектуры, заслуженного архитектора РСФСР. Его творчество было показано на большой персональной выставке в 1965 году. К. С. Мельников умер 28 ноября 1974 года.

Сам Мельников сравнительно редко выступал в печати или на творческих дискуссиях, однако он не принадлежал к числу тех архитекторов, которые графический язык своей профессии считают единственным способом самовыражения. Еще в 20-х годах Мельников выступал с докладами по актуальным творческим вопросам в АСНОВА и ИНХУКе (не сохранились). Среди его публиковавшихся статей некоторые являются выступлениями в дискуссиях, в 30-х го-

дах проводившихся журналом «Архитектура СССР». Особое значение у Мельникова имеют тексты, относящиеся к его проектам, — пояснительные записки, соответствующие статьи в периодической печати и более поздние заметки, наполовину программные, наполовину автобиографические по содержанию. В последние годы жизни важным разделом литературной работы Мельникова была большая автобиографическая рукопись.

Все написанное Мельниковым, подобно его архитектурному творчеству, отличается своеобразием мыслей, необычностью формы, экспрессивностью и полемичностью. Он не склонен к спокойному, бесстрастному изложению, а выступает напористо, стремится захватить и убедить читателя. Его язык, нередко умышленно отступающий от общепризнанных стереотипов, бывает парадоксален, вызывающ, колюч. Мельников охотно употребляет афористическую форму выражения. Одновременно он использует ассоциативные образы, прибегает к повторам одинаковых или близких по звучанию, но разных по смыслу слов. Иногда в построении его фраз есть внутренний ритм, нередко еще усиливающийся начертанием — выделением отдельных строк и слов шрифтом, подчеркиванием, размещением или даже цветом. Все это невольно напоминает свойственное мельниковской архитектуре стремление «управлять глазом, как музыкант управляет слухом».

ОТДЕЛЬНЫЕ ВЫСКАЗЫВАНИЯ ОБ АРХИТЕКТУРЕ И АРХИТЕКТУРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Творчество там, где можно сказать — ЭТО МОЕ [1].

[...] Следует заметить, что ценность человеческого труда, проявленного в форме искусства, недооценивается из-за несовершенства аргументов в его защиту.

Природа искусства и личный путь художника — и то и другое похоже друг на друга.

[...] Легко усваивается другими то, что им хорошо знакомо, а с новым? Как заставить увидеть то, чего нет перед глазами? Увидеть Архитектуру по проектам то же, что услышать Музыку по нотам. Разницы никакой, но авторы симфоний могут потребовать исполнения в звуках и тем самым получить нормальную оценку своему творчеству — строители же бессильны защитить свою силу: Барма и Посник, Брунеллески и другие храбрые зодчие трепетали перед судьями. [...] Нелепо, чтобы бумага, хотя бы самого высшего качества, принималась бы за настоящие камень и железо.

Очевидно, что самым идеальным для одаренного архитектора будет то, что ему следует родиться не только АРХИтектором, но и АРХИмиллионером [2].

Меня обвиняют в оригинальничаньи, в фантастике, в утопичности моих проектов. Между тем фантаст Мельников построил десятки реально стоящих сооружений [3].

[...] Одно из самых сильных измерений архитектуры — *диагональ*.

Как бы техника ни кичилась, ей никогда не достичь того храма, который она строит, и не перекричать застенчивый шепот *Искусства*.

[...] Монументальность здания не в толстых стенах, а в изяществе формы и естественно-природной конструктивной системе. [...]

Лучшими моими инструментами были симметрия вне симметрии, беспредельная упругость диагонали, полноценная худоба треугольника и невесомая тяжесть консоли [4].

Классика и модерн — две архитектурные клячи [5].

О ПАВИЛЬОНЕ «МАХОРКА» [6]. 1920—1960-е гг.

«Махорка» — павильон Всероссийского махорочного синдиката — является первой моей работой, построенной в 1923 году на первой Сельскохозяйственной выставке у Крымского моста в Москве. По заданию требовалось разместить на 270 *кв. м* фабрику с механизированным оборудованием, помещения для экспонатов и оранжереи. По технологии производственное оборудование должно было состоять из нескольких горизонтальных «самотасок». Я предложил свою систему, заменив самотаски самотеком, т. е. движение фабриката в процессе его обработки по вертикали.

Это первое мое самоуправство с технологией убедило меня в том, что если Архитектура будет критически рассматривать при проектировании данные от технологов, это принесет пользу в совершенство-

вании самой технологии. Из одноэтажного сооружения, которое мыслилось моими технологами, «Махорка» выросла в целую концепцию объемных построений с консольными свесами, огромными плоскостями плакатов и прозрачным, не имеющим в углах конструктивных опор, остеклением. Так естественным ходом образовалась архитектура павильона, идя следом за токами его внутренней жизни. В постройке павильона наметились такие архитектурно-конструктивные приемы, которые сейчас являются характерными в современном строительстве, в виде консольных систем конструкций, включая и ступени лестниц, углового остекления и наклонной формы завершения [7].

ПРОЕКТ ПАВИЛЬОНА ГАЗЕТЫ «ЛЕНПРАВДА» В МОСКВЕ [8]. 1923 г.

Пятиэтажное сооружение дано мною в облегченной, стального каркаса конструкции с тем, чтобы иметь твердое убеждение в реальном осуществлении возникшей у меня и поразившей меня же самого идеи — «Живой Архитектуры». Павильон московского отделения «Ленправды» несомненно имел элементы реклам, и это натолкнуло меня ввести действие реклам в организм самого сооружения.

На круглую статичную сердцевину (с лестницей и подъемником) нанизаны этажи со свободным вращением их в любом направлении: бесконечная феерия в разнообразии архитектурного силуэта — еще неиспробованная сила архитектурной динамики [9].

О ГАРАЖАХ [10]. 1920—1960-е гг.

[...] После только что построенного на Международной выставке в Париже павильона — чисто художественной темы — я перешел на строительство сугубо практических сооружений.

В своем первоначальном проекте гаража я предлагал разместить его в пятиэтажном здании с уровнем земли на середине, т. е. с заглублением двух с половиной этажей, для минимального пробега машин по гаражу. Этот «формалистичный» проект сейчас осуществляется, но уже не мною.

[...] В 1925 году мною были составлены проекты гаражей-стоянок для такси Парижа. Для парижан, любящих уличную жизнь, я предложил подвесить стоянку над мостами Сены. Явилась острая конструктивная идея, состоящая из двух взаимнопротивоположных консолей, удерживающихся от падения собственным равновесием. [...] Воздушная архитектура стоянки нуждается в защите ее от ветрового кручения — два атланта на противоположных углах сооружения парализуют ветер. [...]

О КЛУБАХ [11]. 1920—1960-е гг.

Архитектурная идея построенных мною современных зданий клубов и дворцов культуры состояла в экстракте тесного общения людей при их разновидных стремлениях друг к другу.

Обычное здание клуба состоит из главного зала и ряда других залов-комнат. Так построен бывший Немецкий клуб и другие существующие клубы.

Новый же быт, современный, требует от строителей и новых форм архитектуры, поэтому принципиальную сторону клубного дела следует уточнить и выразить ее конкретно.

Построение архитектуры

Чтобы приучиться *быть общительным,* работа ведется не в отдельном изолированном помещении, а на открытой арене, на публичных глазах масс, следовательно, в здании должна быть *система залов.*

Разнообразный вид жизни клуба: политика, оборона страны, хозяйственное строительство, история родной культуры, добровольные общества, наука и техника, искусства, театр, кино, игры, спорт, быт и т. д., не может вестись в объеме *одного зала.* Этой потребности может ответить лишь *система залов.*

Для проведения зрелищ с полной нагрузкой нужно иметь разного *объема* залы *по количеству* собравшихся — опять этой потребности удовлетворит только *система залов.*

Система залов действует как по роду работ, так и по количеству участвующих, отсюда архитектура современного клуба состоит из *механизированных форм интерьера* [12].

Внешний вид здания должен быть *экспрессивно-индивидуальный,* резко отличаться от всех других зданий другого назначения. [...] «Клуб». Я не вижу в нашей современности более чистой темы для Архитектуры, чем, даже, если это, скажем, театр, или кино, или даже «Дворец».

У нас в двадцатых годах в эту тему вкладывались (по крайней мере я так думал) все высшие стремления интеллектуальной жизни человека, человека-личности, и сооружения клубов являлись бы индивидуалистами на общем фоне городской застройки.

Началом такой серии моих построек были два проекта для Союза коммунальников — треугольник для здания клуба им. Русакова на Стромынке и пять всеченных на $^1/_3$ друг в друга цилиндров для клуба им. Зуева на Лесной. Идея архитектурного всечения цилиндров в этом объекте осталась лишь в проекте, и я осуществил ее в собственном доме.

Историческое здание клуба им. Русакова имеет всего-навсего 17 000 куб. метров объема и вмещает 1200 человек в зрительном зале с оборудованной сценой и рядом клубных помещений. Это первая у нас постройка с дерзким осуществлением в натуре четырех с половиной метров свесов-консолей с живой нагрузкой. Железобетонная рама, ее глубоко заложенный ростверк с большим выносом его вперед здания, была гигантской ступней великана. Созданные им висячие залы-аудитории трансформируются внутри здания с общим залом клуба. Какая же мне представляется жизнь в жизни живого объема этой Архитектуры?

Не подражание индустриальным формам создало этот объект, а треугольник сжатой красоты был миром моих «подражаний» — он и только его архитектурная гармония разлилась по всему объему здания в чудовищных ракурсах громовой симфонии [13].

Дальше Союз химиков мною завладел, еще четыре клуба я для них построил. Клуб им. Фрунзе на набережной против Ново-Девичьего монастыря по объему из меньших самый маленький — 3500 куб. метров. Его зрители поднимаются в его миниатюрном зале на три яруса, из них нижний ниже партера, служит, когда нужно, как фойе. В настоящее время этот объект застроен и затиснут от Москвы-реки задворками.

На открытом угловом участке Девичьего поля на Плющихе раскинулось дугою здание клуба завода «Каучук». В нем зрительный зал заключен в полуцилиндр с тремя ярусами-балконами, с кривой одного радиуса и одинаково удаленными от портальной стены сцены. При таком равенстве размеров я мыслил пол скользящим, как подъемник, от балкона к балкону по вертикали — тем самым уменьшая или увеличивая количество зрителей в залах.

Укомплектованная концепция разместила в 13 500 $м^3$ объема залов на 800 зрителей, размерный спортзал и комплект комнат. Вестибюль с кассами — отдельный объем, что теперь делают другие через сорок лет.

Клубу для фарфоровой фабрики в Дулеве под Москвой отведена парковая зона, и, в отличие от зданий для города, это здание раскинулось, врастая в окружающую природу. Но и оно не избежало авторского увлечения архитектурной экономикой. В центре соединенных корпусов круглая аудитория при желании включается как большой балкон зрительного зала. Объем = 14 500 $м^3$, зрителей 750 чел. + 250 чел.

Клуб фабрики «Свобода», наименованный теперь Дворцом культуры им. Горького на Вятской улице. Композиционная идея оказалась в нем противоположной перечисленным клубам: если в тех предыдущих механическая форма архитектуры состояла в интегра-

ции помещений, то во дворце на Вятской улице зрительный зал запроектирован удлиненной эллиптического сечения цистерной, которая разрезалась опускной стеной пополам на «кино» и «театр» со всей сложнооборудованной сценой. Эллиптическая конструкция перекрытия зала одновременно служила и перекрытием нижнего, без колонн, зала-фойе; в зазорах нижнего пояса фермы намечался бассейн учебного плавания. Новая конструктивная мысль (единая конструкция двух перекрытий), однако, не обрела сторонников в утверждающих инстанциях, и я, с болью в сердце, заменил эллипс граненой формой и пандусы заменил лестницами [14].

Для строительства клуба «Буревестник» Союза кожевников я получил участок узкий с косой линией. Хорошо, что косая: прямые углы построенного мною здания отрезали по улице треугольник, образовавший фасадное пространство с массивным монолитом стены сцены, и узорный кристалл пятилистника оказался на мысе треугольника — так обратилось препятствие на пользу архитектурной пластике. Здание объема 16 000 $м^3$ вмещало зрительный зал на 700 мест, объединяющийся через раздвижную стену со спортивным залом, который в свою очередь через люк в полу сообщается с бассейном, расположенным под партером в центре зала-фойе.

Работая над клубами без устали, одурманенный быстрым смещением идейных вдохновений, я могу только пожалеть сейчас, уже охлажденный, о несовпадении во времени горячего пыла фантазии с тугим младенчеством техники реального осуществления.

ПРОЕКТ ПАМЯТНИКА ХРИСТОФОРУ КОЛУМБУ НА ВСЕМИРНОМ КОНКУРСЕ [15]. 1929 г.

Два мира (две системы), один поддерживает другого. Посреди двух миров монумент Х. Колумба, который, соединив их, пробудил жизненную силу Америки.

Созданная на основе европейской цивилизации, культура Америки все более и более приобретает самостоятельность и творческую оригинальность. Опора Старого Света (нижний конус) сменяется новыми мощными опорами в виде двух откатывающихся крыльев. Эти механизированные опоры разрезают ветер и становятся в выгодную позицию для удержания в равновесии купола, каждый раз создавая новый образ во впечатлении жителей Сан-Доминго.

Величие открытия Х. Колумбом целого нового мира, огромность его значения никак не могут быть втиснуты в какую бы то ни было постоянную величину, поэтому безграничность архитектурного действия памятника в честь Христофора Колумба может лишь быть осуществлена с привлечением в композицию проекта — стихии [16].

В настоящем проекте монумент в честь Х. Колумба может вращаться на своем основании; если совпадает направление крыльев по диаметру и в то же время в вершине конуса окажется определенное количество дождевой воды, — это одно крыло закроет кран и прекратит поток воды, омывающий монумент, другое крыло откроет нижний кран — вся вода, имея нужный напор, устремится на турбину под полом, и монумент медленно, медленно...

Телеграмма:
Сан-Доминго. В ночь на 12/III статуя Христофора Колумба повернулась на 38°8′ на северо-восток;
Лондон. В ночь ... (по-английски);
Париж. В ночь ... (по-французски);
Москва. В ночь ... (по-русски);
Токио. В ночь ... (по-японски).
И так далее.

Это может случиться в сто лет один раз.

Крылья подхватывают конус на семи кольцах (гамма), откатываясь, рассылают свои волны по всей поверхности земли, возбуждая человечество днем и ночью к неустанному творению великих трудов и подвигов, подобно Христофору Колумбу.

ПРОЕКТ «ЗЕЛЕНЫЙ ГОРОД» [17]. 1930 г.

В эпоху строительства социалистических городов, в эпоху рационализации быта и мощного развития всей нашей культуры на базе индустриального строительства — каждый архитектурный проект, всякий проект вообще, непосредственно относящийся к оборудованию нашей жизни в том или ином отношении, должен носить в себе принципы рационализации, учета общего культурного роста и дальнейшего индустриального развития. Эта рационализация не должна быть поверхностной, внешней. Процессы рационализации в области проектировки тех или иных архитектурных решений должны касаться существа вопроса, затрагивать корень вещей.

Город предназначается отдыху. Естественно, что рационализация должна коснуться в данном случае именно тех традиций и понятий, которые наитеснейшим образом связаны с отдыхом во всех его видах и проявлениях. Главным видом отдыха, основной базой его, по-моему, является СОН. Архитектура этого моего проекта — проблема рационализации сна, проблема рационализации одной трети человеческой жизни. [...]

Проектировка [...] и архитектурное разрешение должны исходить из усиленного питания организма сном. Последнее условие совершенно не определяет увеличение часов сна, как это делается,

например, при увеличении питания. Здесь возникает вопрос не о продолжительности сна, а о поднятии его лечебных качеств. С этой целью мне лично мыслится необходимость устройства корпусов со специальным оборудованием для спальных удобств, причем эти удобства должны носить в некоторых случаях и явно медицинский характер. Здесь могут найти себе место не только какие-либо механические кровати. Здесь могут быть уместны специальные камеры с разреженным или сгущенным воздухом; камеры, насыщенные эфиром, или камеры, сон в которых может приобретать нужную крепость и иметь наивысший качественный эффект для отдыхающего вследствие сопровождения сна соответствующей музыкой, разработанной специалистами по научным данным. [...]

Рассчитывая именно на эти коллективные усилия и знания различных технических единиц, мы и запроектировали ту часть работы, которая касается архитектора и которая выразилась в проекте сонно-концертного корпуса «СОНная СОНата». [...]

Здесь следует указать, что область транслирования шумов, да еще шумов, предназначаемых для усовершенствования насущнейшей потребности человеческой жизни — крепкого и здорового сна, — область совершенно новая. Успешное разрешение этого дела может быть достигнуто вовлечением в подобное строительство не одних только музыкантов. Работа представителей медицинского мира, направленная по линии изучения влияния звука на сон, его крепость и оздоровительные качества, — совершенно необходима.

[...] Устройство этих корпусов, планировка их, бытовой режим в их стенах теснейшим образом переплетается с проблемой организации отдыха наяву — со всеми теми условиями, которые обеспечивают общепринятые формы современного отдыха. Этим формам организации отдыха отводится общественный сектор «Зеленого города».

Возможность составления нового режима отдыха, главным образом его основной части — сна, сна целесообразного максимально, рационализированного сна, может повлечь за собой такие отступления от общеизвестных понятий, что даже само понятие о дне и ночи может измениться [18].

О ПРОЕКТЕ ТЕАТРА МОСПС [19]. 1931 г.

[...] Действительность искусства всех родов и отдельных его видов: беллетристики, живописи, скульптуры, архитектуры, вкупе есть лишь части одного целого, могучего, мощного, необъятнодействующего, живого во плоти — т е а т р а.

Эстетика театра не красота, а сила максимальных возможностей. То, что в жизни людей еще только грезится, в театре реально воплощается. Быть свидетелем невероятных скоростей перемещения действий и остаться самому при этом живым и невредимым — будет целью современного театрального зрелища.

[...] Сущность архитектуры моего проекта — считать театр динамическим искусством: артист в движении, голос его в движении, действие меняется, свет есть движение; отсюда, чтобы приблизить зрителя к театру, — зритель тоже в движении.

Быстрое, сверхъестественное потрясение зрителя — будущее театра.

Зрительный зал по проекту — *семиярусное гигантское кресло с тремя тысячами зрителей.*

Чтобы попеременно приближать зрителей к трем сценам, гигантскому конусу запроектировано не поступательное движение, а *вращение* — с точки зрения технической возможности эта форма механики наиболее проста как в выполнении, так и в эксплуатации [20].

[...] *Быстрое* перемещение, *обилие* перемещений и *разнообразие* перемещений — три выражения сути театральных действий. Подъемные механизмы, как громоздкие, не позволят производить быстрых смен кадров и картин. Поэтому вращательный механизм, нанизанный готовыми кадрами в любом количестве, быстро демонстрирует их зрителям. Лучше не строить театра, если нет сцены с живой водой, — «Садко», «Лоэнгрин», «Русалка», «Царь Салтан» и другие, появятся новые, когда узнают, что есть такой театр для фантастических реальностей. [...]

К КОНКУРСНОМУ ПРОЕКТУ ДОМА НАРКОМТЯЖПРОМА [21]. 1934 г.

Глубоко и основательно прочно заложена героическим трудом тяжелая промышленность Союза — проект обнажает для реального осязания грандиозный ее фундамент: в середине композиции уступами от Красной площади вынут грунт на шестнадцать этажей, что создает необычайную иллюзию и неожиданный эффект архитектурной композиции.

Две одинаковые наземные формы здания со скульптурами, изображающими для первой пятилетки — пафос строительства и для второй — пафос освоения, соединены вместе общей наружной лестницей (механизированной), показывающей путь быстрого подъема в реконструкции современной промышленности.

Аркадой лестниц вся сорокаэтажная высота сооружения постепенно сведена к горизонту Красной площади, и тем самым сохраняется ее архитектурное величие со знаменитыми соборами

Московского Кремля, Мавзолея Ленина и с оставлением на месте исторического и прекрасного архитектурного памятника бывшей церкви Василия Блаженного.

Проектируемое сооружение может быть осуществлено без поломки ГУМа и размещено в пределах квартала: Ильинка, Ветошный, Никольская и Блюхеровский пер.[22].

О ПРОЕКТЕ ПЛАНИРОВКИ РАЙОНА ЛУЖНИКОВ[23]. 1935 г.

[...] Составляя свой проект, я сосредоточил внимание на использовании природной ситуации. [...]

Решая переход от низкой части к нагорной, я сосредоточился на поисках такого варианта перехода, который по возможности не нарушил бы природных качеств, а, наоборот, их бы усилил, возвеличил и подчеркнул.

Во всяком случае, переход должен быть компактным. Пологая эстакада деформирует природную геометрию; поэтому в своем проекте я предлагаю вместо эстакадной спиральную форму подъема.

Нужно или резко оторваться ввысь от самого плато, или сохранить переход на уровне Лужниковского плато.

Я намечаю два варианта переходов. [...]

О ПРОЕКТЕ ВЫСТАВОЧНОГО ПАВИЛЬОНА[24]. 1963 г.

[...] Сила эстетического представления от величины экспоната убудет, если поместить его в большой зал с большой высотой. По природе мы не чувствуем размеров высоты, если не с чем сравнить: зрением нужно управлять так же, как и слухом, — музыкально.

Долгой памяти о выставке способствуют не экспонаты, а какое-то общее чудо, заложенное во внешней оправе экспонирования.

РАЗВИВАТЬ СВОЮ ТВОРЧЕСКУЮ ЛИНИЮ[25]. 1933 г.

Нужно немедленно устремиться в область художественного проектирования.

Каждый архитектор имеет свою творческую линию. Подчас он об этом забывает, отвлекается от нее из-за ложной робости, портит себя и развивает худосочие в искусстве.

В мастерских Моссовета следует максимально развивать и культивировать в архитекторе искренность и чутье к представлениям художественных образов, и тогда недалек будет желаемый нами подъем настоящих художественных творений советского искусства, а Москва получит ряд ценных, отражающих современную эпоху архитектурных памятников.

ПРОЕКТИРОВАНИЕ АРХИТЕКТУРЫ [26]. 1933 г.

В первичной стадии работы над проектом нет какого-либо общего априорного закона последовательности творческих процессов. Очень многое зависит от интуиции. Конечно, без предварительного общего ознакомления с заданием невозможна никакая работа над идеей сооружения. Но иной раз объемное решение и композиция вырисовываются в воображении архитектора значительно раньше детальной проработки экономических и технических расчетов проекта.

Когда я работал над Советским павильоном для Парижской выставки 1925 года, полученное мною задание сводилось к одной чрезвычайно лаконической, но зато весьма конкретной формуле: «Необходимо построить павильон». Мне был также указан участок. В этом заключалось почти все. Я выяснил, что́ будут экспонировать в павильоне, в каком количестве и т. п. и сделал подробные расчеты, но решения задания не находил. Потом, совершенно отвлекшись от подсказанных расчетами результатов, я неожиданно для самого себя получил искомое решение павильона. Оно даже до известной степени изменило мои первоначальные «расчеты».

Здесь, очевидно, имеется какая-то внутренняя органическая связь между всеми элементами, составляющими, по существу, единое целое в творческом процессе архитектора; всякое их разделение является в высшей степени условным.

Во время обдумывания проекта мысли носятся в беспрерывных поисках решения. Многое приходится по нескольку раз заново передумывать, отталкиваясь от полярно противоположных возможностей. В процессе своей работы я лично не пользуюсь рисунками и увражами. Я не только не чувствую в этом потребности, но прямо считаю это излишним и даже вредным. Даже мой рисунок мешает свободному маневрированию мыслей, навязывая графически реализованное решение. В особенности мне мешают рисунки в первоначальной стадии работы над проектом. Иное дело всякие чисто технические, а не композиционные наброски. Те и полезны и необходимы в работе архитектора.

Мне никогда не приходилось изучать какие-нибудь альбомы, пособия или специально заглядываться на чужие сооружения. Настоящему архитектору это совершенно ненужно, даже в том случае, когда он и ориентируется на какие-либо определенные стилевые каноны. Но поскольку каждый архитектор проходил известную школу, воспитан на известных вкусах, имеет излюбленных мастеров, совершенно естественно, что он в процессе своего творчества, часто бессознательно, привлекает и классику и современников. Тут уместно поставить вопрос о соседних, но, по существу, враждебных друг другу

понятиях — «родственник» и «подражатель». Существует такая степень насыщенности мастера культурой прошлых веков, при которой он совершенно непроизвольно, так сказать, органически функционируя, является продолжателем стилевых традиций многих поколений. В этом квинтэссенция всякой культуры, и поэтому понятно, что любой мастер может узнать в себе «родственника» какого-нибудь классика или даже близкого современника. Иное дело «подражатель». Тот только механически копирует, создавая бледные отражения, немощные карикатуры на некогда им виденное или изученное.

Наиболее мучительная стадия творческого процесса — представить себе будущее сооружения в натуре, решить, не нуждается ли оно в каких-либо изменениях или доделках? Сколь идеально бы ни был исполнен рисунок, он все же не удовлетворит архитектора. Еще более слабое представление о натуре дает ему модель. Поэтому я считаю обязательным участие архитектора во всех стадиях строительства его объекта. Он должен так уметь продвигать свой проект, чтобы тот, не претерпевая значительных изменений, был доведен до конца.

Павильон на Парижской выставке и павильон «Махорка» на Сельскохозяйственной выставке в Москве в 1923 году я закончил вплоть до плаката на стене и до герба над входом в павильон — без всяких доделок и переделок. При работе над клубом им. Русакова на Стромынке задание три раза варьировалось, и говорить тут о каких-либо общих правилах я затрудняюсь. Единственной гарантией от излишних переделок является полная продуманность заказчиком своего задания в целом и во всех его частях и тщательная работа над его решением.

Я хочу сказать еще несколько слов о сотрудниках архитекторах. Советское зодчество знает случаи тесного творческого сотрудничества нескольких мастеров. Помощник архитектора играет роль не только чисто технического сотрудника, но и ведет разработку отдельных деталей, расчеты и т. п. Очень часто помощник, даже улучшая отдельные композиционные детали проекта, может извратить основной замысел архитектора. Требуется особая конгениальность помощника, для того чтобы обеспечить совместную творческую работу с архитектором.

Приобретает остроту практической злободневности вопрос о сотрудничестве архитектора со скульптором и живописцем, но тут имеется много преувеличений, в особенности при ссылке на примеры Эллады и Рима. В то время не было такой дифференциации между художником-скульптором и архитектором, как в наше время. Какой-то модус сотрудничества между ними должен быть найден и нами. Я заявляю уже сейчас, что роль живописца и скульптора в композиционном оформлении сооружений подчиненная. Архитектор изучает

задание заказчика, найдя для него наиболее целесообразное архитектурное решение. Так же художник и скульптор должны считаться с проектом архитектора, давая свое живописное или скульптурное оформление отдельным частям композиции.

АРХИТЕКТУРНОЕ ОСВОЕНИЕ НОВЫХ МАТЕРИАЛОВ[27]. 1934 г.

Доказывать, что новейшие строительные материалы и конструкции влияют на возникновение архитектурного стиля сооружения, не приходится. Это очевидно. Классические примеры, равно как и примеры недавних эпох, всегда под рукой у любого архитектора, и он может видеть, как «говорит» камень в египетских пирамидах, граниты и мрамор — в сооружениях древней Эллады, как полнозвучно использован камень готикой и насколько определяющим является кирпич во всех его облицовочных ипостасях в недавнем «модерне».

Из современной нам практики я хочу привести несколько объектов. Мосты пружинного типа создали чрезвычайно интересные и новые формы архитектуры мостостроения. Консольная система, употребляемая часто (в частности, мною), придает сооружению большую выразительность. Так, выступающие части в клубе им. Русакова в значительной степени определяют лицо всего фасада сооружения, также и рамные конструкции американских небоскребов, дающие выражение беспредельной выси. Кстати, об американских небоскребах. Как бы плохо они ни были архитектурно оформлены, не следует забывать, что в своей физической величине они носят следы явно выраженного своеобразного архитектурного стиля.

Я лично считаю, что особенно увлекаться обилием новейших строительных материалов в нашей архитектуре, пожалуй, и не следовало бы. Говорить с гераклитах, соломитах и других многочисленных «замещающих» стройматериалах как о постоянном материале, над которым приходится работать архитектору, нельзя.

Не следует здесь забывать, что в значительной степени они нами используются именно как заменители многих более доброкачественных и с технической и с архитектурной точки зрения материалов. Я в своей практике избегаю применять их. Если с точки зрения теплоизоляционной они еще удовлетворяют нас, то с точки зрения санитарной они прямо вредны. Их ноздреватость и пористость заставляют подозревать в них гигроскопичность, что действует разрушающе на всю конструкцию и в то же время отравляет испарениями атмосферу внутри сооружения.

Железобетон — это материал, испробованный в самых различных направлениях. Здесь приходится сделать оговорку иного характера. Этот строительный материал архитектурно целиком еще не освоен.

Я уверен, что в нем заложено много возможностей, много архитектурной выразительности, которую нашим мастерам еще предстоит открыть в этом наиболее гибком строительном материале [28].

Необходимо предостеречь и от излишнего увлечения крупноблочным строительством. Прежде всего, здесь может возникнуть ряд чисто технических неудобств для архитектора. Поэтому требуется особое чувство меры в его применении. В конечном счете все здесь определяется композицией архитектурного замысла.

Знаю, что среди архитекторов существует такая точка зрения, по которой в области производства строительных материалов и конструкций нам должно быть отведено чуть ли не место руководящее. Я не уверен, что это правильная точка зрения. Сама строительная индустрия, исходя из экономических и технических возможностей и учитывая потребности нашего строительства, должна изготовлять и выпускать на рынок в массовом масштабе необходимые стандарты стройматериалов и конструкций. Архитектор должен только умело и художественно целесообразно их использовать [29].

У меня есть только ряд пожеланий в области производства отдельных строительных деталей. Почему нам не перейти на производство двойных переплетов? Почему у нас нет теплоизолирующего стекла? Да что это! Иной раз у нас не хватает самых элементарных отделочных деталей необходимого качества.

А между тем именно этот реально существующий в области строительной действительности быт и влияет на творческое сознание архитектора.

ПРИНЦИПЫ АРХИТЕКТУРНОГО ТВОРЧЕСТВА [30]. 1937 г.

[...] У нас созданы все предпосылки для широчайшего развертывания творческой мысли архитекторов и инженеров, но, несмотря на это, мы до сих пор наблюдаем отставание архитектуры от других областей нашего строительства. Причины этого частично можно искать в специфике архитектурного творчества, в основных отличиях его от других искусств.

Архитектурное творчество представляет собой чрезвычайно сложный процесс, синтезирующий искусство, науку и технику и связанный как с участием большого количества вспомогательных работников и работников-строителей, осуществляющих замысел автора, так и с качеством и ассортиментом строительных материалов. Полное свое воздействие на человека произведения архитектуры могут оказать, лишь пройдя несколько стадий. Одной из таких стадий является так называемый архитектурный проект. Для создания высококачественной архитектурной продукции необходимо обеспечение всех

стадий как высококвалифицированными кадрами, так и высококачественными материалами.

Кроме того, задерживающим моментом поступательного движения в архитектуре, на наш взгляд, является то, что некоторые архитектурные формы, порожденные исторической эволюцией и связанные с законами устойчивости, настолько прекрасны, что держат в плену собственное дальнейшее развитие.

Громадные задачи, поставленные перед советской архитектурой социалистическим строительством, требуют от архитекторов глубокого и всестороннего овладения самыми совершенными приемами архитектурного мастерства, техническими знаниями и техническим умением. Безусловно необходимым для архитектора является понимание нашего социалистического строительства, знание архитектурной культуры прошлого, хорошая техническая вооруженность, развитое художественное чутье и художественная одаренность.

Только подлинная творческая одаренность художника-автора дает его произведениям право на жизнь. Между тем у нас, архитекторов, количество компилятивных работ, нередко блестящих по форме, достигло громадных размеров. Эти работы, по нашему мнению, скоро будут обесценены самой жизнью. Колебания нашей архитектуры между двумя крайностями — голым конструктивизмом и ложноклассическим направлением — объясняются тем, что еще не найдены формы и образы для воплощения величия и героики нашей эпохи.

[...] Законы пропорций и композиции греческих храмов и весь архитектурный опыт, накопленный человечеством на протяжении минувших эпох, необходимо творчески изучать.

Но допускать к реальному строительству обезличенного в своем творчестве архитектора так же невероятно, как видеть живописца, не умеющего рисовать своей рукой.

Подлинная одаренность архитектора, его большое мастерство и высокий уровень его знаний и культуры, высокий уровень знаний, культуры и художественного чутья у нашей критики и у лиц, призванных к утверждению проектов, высокая квалификация кадров исполнителей и высокое качество строительных материалов и строительной индустрии должны способствовать ликвидации отставания архитектуры на общем фронте социалистического строительства и созданию произведений, достойных величия нашей эпохи.

ИЗ АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ РУКОПИСИ[31]. 1960-е гг.

[...] Архитектура любезна людям тем, что Она не замуровалась, как другие Искусства — Литература, Живопись, Скульптура, — в толстенных стенах музеев и библиотек. Она одна в грозной

обнаженности, на глазах тысячелетий властно звучит *каменным языком гения.*

[...] Никакие теоретические институты не пояснят Архитектуры. Архитектура по-прежнему синоним таинственности.

Мы не прочь утверждать, что интерес-то в нашей профессии и состоит именно в том, что существует она. Мы не прочь видеть себя в красивой и почетной роли художника — творить. Сколько в этом таинственного, чудного, беспредельно-заманчивого, любовно-прекрасного. ...

[...] Архитектуру не делают, за Архитектурой летают — чудом, без ракет, ввысь без потолка. За такие полеты меня не раз наказывали, а теперь толпами наезжают к нам в круглый дом, на Криво-Арбатский, 10, искать талисман [32].

[...] Утверждаю АРХИТЕКТУРУ, т. е. нечто, рожденное моим счастьем, преобразующим давящую тяжесть — в игру мускулов, громоздкость — в пышное благоухание, людские привычки — в стадию первичных идей, и самую логику — в пластическое лицезрение.[...]

Убежден, что глубина архитектурного произведения состоит в идее проекта, составленного НА ГРАНИ ВОЗМОЖНОГО.

[...] В эти знаменательные для нас, русских, годы нас захватила сильнейшая жажда строить новое счастье людей. Все, что поднялось внутри каждого из нас, было направлено в область бескорыстных экспериментов и надежд, и, после долгих лет имитирования, прекрасное искусство осчастливило нас своим появлением. [...]

И таланты — и дюжинные, честные, дурные, старые, малые, желанные и враждебные, добровольные, сопротивляющиеся — все неслись в одном потоке и в одном направлении. Мечты взрослых слились с детскими, и опьяняющая фантазия овладела душой художника. Если бы реализовать все задуманное тогда (чего нельзя было, к счастью), мы обездолили бы Искусством несколько поколений. Стихийная сила Судьбы ставила каждого из нас на подобающее ему место, и История должна честно это помнить.

[...] Новаторством владели архитектурные ассоциации АСНОВА и ОСА. Разница между ними была та, что одни назывались «новыми» архитекторами, другие, в отличие от тех, «современными». Из всех нас я меньше всего понимал словесные потоки, был занят Архитектурой и остался (по сей день?) ждать своей участи участия в самой Архитектуре. И черед настал для архитекторов АРХИТЕКТУРЫ...

[...] Свои формы я начал строить тогда, когда не из чего было строить, да и не на что было строить, и теперь всех поражает секрет, что напряжение в скудости гораздо богаче обилия средств, которые сейчас в руках архитекторов.

[...] Глубоко поразил меня Париж своей красотой и жизненной молодостью, но скоро и мы поразили Париж тоже красотой, но суровой, обнаженной, в возникшей у нас жизни.

[...] я, Родченко, Маяковский поехали в Париж показывать впервые появившееся Сказочное царство. Денег на постройку павильона я привез от Колосса своей родины пятнадцать тысяч рублей — вышел киоск — не киоск, а задору...

Теперь у нас тратят миллионы на постройки павильонов, а того задору архитектурной мысли миллионами не достают. По сей день вспоминают эту маленькую игрушку.

[...] Я работал, как в полусне. Здания клубов проектировались мною не просто как здания: я составлял проект грядущего счастья, проект архитектуры большого подъема строительства новой жизни. Трудно сейчас повторить тот ритм, но не остановится темп современных форм Архитектуры, начинавшихся здесь, у нас — на взрывах прошлого.

Их было семь, как в гамме, семь архитектурных тем. Первые два проекта составлены по заказу Союза коммунальников. В проекте клуба им. Зуева — орга́н из пяти цилиндров, в проекте клуба им. Русакова в основе здания лежит треугольник. Архитектура моего изображения резко передалась заказчикам, держала в плену их глаза. Нравились оба проекта, но претендентов было двое и два объекта, и решили в проект Ильи Голосова ввести цилиндр, и он сейчас одиноко звучит декоративным соло. Архитектура растерзанной идеи [...] вернулась ко мне в блестящем дуэте нашего дома.

Проект для здания клуба им. Русакова решен был сразу и навсегда, как праздничный салют Сжатой Красоте, как орудийный залп с прицелом в Будущее.

Все семь клубов разных Архитектур одного архитектора. [...] Малюткой оказался клуб им. Фрунзе — 3500 *куб. м.* Решением интерьера тремя ярусами для трех сотен зрителей здание клуба выросло до внушительных размеров. Тот же прием сжатых объемов, обманных величин — в этом и есть моя Архитектура [33]. [...]

[...] Сорок лет мы терзаем себя и архитекторов мира двадцатыми годами. Несомненно, те годы знамениты тем, что наша Страна несла в себе Великую тайну. Ничто бы нам не мешало самодержавно нести заслуженный в Архитектуре приоритет, если бы мы сами себя не прятали от созданных нами же СВЕТЛЫХ ЛУЧЕЙ АРХИТЕКТУРЫ.

[...] Чем дерзостней проект, тем грознее стена препятствий и тем быстрей перерастает совесть у умников-экспертов в трусость [34].

[...] Мои архитектурные предложения всегда находились в резкой противоположности с другими, и эта черта между моими и осталь-

ными предложениями проходила абсолютно на всех конкурсах с моим участием. «Они и я», — писал о себе Ф. Л. Райт [35].

[...] О своих проектах я не писал бы ни строчки, если бы их превратили в Здания.

[...] Я люблю единоборство, как во французской борьбе: парами, честно и начисто.

Вот пара: Александр Веснин и Константин Мельников конкурируют на проект здания Московского отделения газеты «Ленинградская правда». Веснинский проект выполнен эффектной графикой объемного построения; мой — обыкновенный чертеж фасада, и ему присуждают приз за эффектную архитектуру [36].

Стремление архитекторов изображать свой проект в отмывке его объемных форм есть явное надувательство, показывающее добрым людям то, чего они никогда не увидят. Работа Александра Александровича Веснина успела обойти все европейские журналы, а блестящей новизне живых этажей, рекламировавших без рекламы — самой Архитектурой, — суждено сорокалетнее безмолвие.

Убеждаюсь все больше и больше, что и зарубежные архитекторы с мировыми именами путают графические формы с Архитектурой. Графика прекрасна сама по себе, но сколько же враждебного таит она для архитектуры.

[...] Искать в пустынях графики архитектуру — софизм [37].

[...] Честь архитектора — блюсти вековые традиции Государств, сохраняющих в Архитектуре своих столиц свое столичное — «Я». Современные архитекторы теряют свою честь, устраняясь от тяжести личного творчества.

Москву застраивают так, как будто Москва не город, а пустое поле. Особенная тревога за московский план кольцевых бесконечностей. Дивное Кольцо садов, широкие дубравы Света сменили ныряющие во Мрак склепы.

Мода никогда не успевала за жизнью, и нельзя угодить ей, застраивая проходные дворы в Москве манекенами Мис ван дер Роэ. Современные схемы планировок города для строительства Архитектуры несостоятельны своей одной целесообразностью.

А выход из этого наводнения из ложного моря самый простой, чрезвычайно знакомый, обыкновенный, родной и даже бескорыстный: те же приемы и в той же новейшей технике в немощных руках таланта преобразовываются в черты беспредельных тайн милой красоты. Не проветриванием наших легких занят город. Город — сейф Архитектурных драгоценностей — величавостью выше всех высоких гор Земли и красивостью выше всех прелестей цветущих ландшафтов Природы [38].

[...] Великую среди Искусств Архитектуру сопровождают страницы сомнений в Ее существовании и, что еще удивительнее, вместо наслаждения Ее называют удобством. [...]

СТРОИТЕЛЬСТВО И АРХИТЕКТОР [39]. 1970 г.

Каждый раз, когда мне поручали работу, по счету, скажем, 20-ю или 30-ю, все равно я стоял перед ней, как перед новой, начинал все сначала, из страшно далекого, на глаза наезжала повязка, как в жмурках, — трудно угадать: где появится Жар-птица Ивана-царевича. Ты целиком принадлежишь самому себе, своему состоянию, своей природе — и только в ней одной видишь опору живых дел.

В моей жизни первое и самое лучшее мое творение — павильон «Махорка». Он явился первым вестником пробуждения архитектуры на Первой Всесоюзной сельскохозяйственной выставке 1923 года в Москве. Меня, как в лодке, вынесло течением в неведомое царство еще неизведанных красот.

Первое: объемы сдвинулись с опор.

Второе: у открытой наружной лестницы ступени-консоли.

Третье: односкатная стремительность кровель.

Четвертое: прозрачность углового остекления.

Объемы вздыбились, и ничтожной величины павильон возвеличил архитектуру новым языком — языком экспрессии.

Я никогда не мог проектировать такое, что наводило бы скуку. А неинтересным и скучным мне казалось все то, что напоминало виденное.

Поэтому неожиданное появление в 1927 году здания клуба им. Русакова вызвало смятение, неприязнь и даже злобу. Рискованный, но реальный вынос четырехметровых консолей, никем еще нигде не применявшихся. ...

Почему мои работы возбуждают столь сильное любопытство, граничащее с тревогой? Какая причина заставляет резко выделяться этим работам среди массовых? Почему возникает неприязнь, а вместе с тем и страх перед явным своеобразием этих работ? И почему, наконец, в момент ознакомления с ними забывается все выше перечисленное и сердце наполняется чувством освеженности воздуха, что бывает после грозы? [...]

В 1922 году Моссовет и Московское архитектурное общество объявили всесоюзный открытый конкурс проектов показательного жилья для рабочих Москвы. Для меня этот конкурс был первым выходом артиста на сцену. И при вскрытии конверта к проекту под девизом «Атом» я не узнал своего имени, произнесенного первый раз при мне публично.

«Автор проекта решил своеобразно распланировку здания, задался мыслью устроить отдельные семейные квартиры и решил это задание удачно: каждая квартира имеет отдельный ход и свой садик. Для холостых спроектированы отдельные корпуса, соединенные подвесной галереей с рестораном и клубом. Как общая комната, так и детская разработаны удачно, если не считать сложной формы коридора — ломаной линии. Это, впрочем, может быть легко устранено. Есть формальные нарушения требований конкурса: застроен парк и фруктовый сад; фасады здания имеют слишком скучные и однообразные формы. Проект оригинален и заслуживает особого внимания» [40].

Надвигался перелом мировой политики. Страна Советов получала признание де-юре. Позже других государств признала нас Франция и не устояла перед соблазном пококетничать в сфере искусств и открыть в 1925 году первую после первой мировой войны выставку декоративных искусств и индустрии в Париже.

Советское правительство приняло предложение участвовать в выставке. Требовалось построить свой национальный павильон — первый в истории Советского государства. Нам, архитекторам, честь — быть впереди. Что могло быть в государствах мира в сравнении с нами?

На конкурс были вызваны АСНОВА, ОСА, ВОПРА, студенты АСИ, старшая гвардия была мобилизована и лидеры всех направлений. В результате закрытого конкурса, к участию в котором были приглашены лучшие архитектурные силы, «Комитетом принят проект павильона СССР, принадлежащий архитектору Мельникову. Легкий по своей конструкции, павильон этот отражает идею СССР как рабоче-крестьянского государства и Союза отдельных национальных республик. Архитектор Мельников выезжает в Париж» (газета «Известия») [41].

На дискуссиях мне часто приходилось слышать (и в особенности от Моисея Яковлевича Гинзбурга) о том, что ему непонятно, по какому пути я иду. Мои победы на конкурсе обязаны именно этому моему беспутству. Я никогда не думал об этом и не хотел чем-либо теснить себя, мозгом и анализом заменять могучую стихию художника — в безбрежном море кликать золотую рыбку.

«Построенный из легких материалов — дерева и стекла — павильон СССР своими наклонными лестницами, своей ребристой крышей представляет тип современных конструкций, оптимально отвечающий своей функции. Павильон Мельникова — это обнаженная конструкция, поставленная в пространстве и обеспечивающая максимум обозрения. Это — дом из стекла, себестоимость которого безусловно ниже всех других, является ценным уроком для всех архитекторов,

ибо Мельников утверждает себя не только как конструктор, но как художник. Он освобождает понятие объема от понятия сплошной массы. Он выражает третье измерение. Он создает ощущение пространства самим направлением архитектурных линий. Этот архитектор призван сыграть большую роль в его стране, охваченной пафосом героической деятельности».

Это написал известный французский критик по архитектуре Вольдемар Жорж. Напечатано в журнале «Л'амур де л'ар», № 3, Париж, 1925 год.

28 апреля 1925 года в 3 часа дня состоялось открытие Парижской Международной выставки.

Постройка закончена. В погожий день стоял я около и, прощаясь, смотрел на свой павильон. Подумал: «Хорошо, что русский тебя построил» [42].

Не заметил, как встала у ног моих светло-серая машина. Элегантный, с седеющими бакенбардами господин почтительным жестом предложил место. Спокойно и уверенно управляя, он молниеносно доставил меня в свое ателье. Я, кроме русского языка, не знал других. Но ласковый взгляд красивых глаз обоюдной симпатией соединил нас без слов. Меня похитил, в удовольствие своих сотрудников, выдающийся архитектор Франции — Огюст Перре.

Москва начала постройку огромного манежа для английских автобусов «Лейланд». Я предложил остановить строительство и изменить сооружение. Это был не каприз и не самодурство, а дерзновенное желание прекратить трату миллионов на уродов. Перед нами высился бастион из утвержденных к постройке чертежей и сурового упрямства властей автотранспорта. Но более властным оказалось желание пришедшего с улицы архитектора [43].

Не медля, я выехал ночью на Ордынку и увидел: заграничных щеголей дергали передним и задним ходом, с бранью пятили, укладывая на ночлег. Жаль стало истраченных слитков золота. В грезах «Лейланд» рисуется мне породистым конем: сам ставит себя на свое место. А машина? Если изъять из движения острые углы — получится прямоточная система.

Рожденная искусством идея проникла в сердца своих врагов. И после произведенных 16 мая 1926 года опытов со мной был подписан договор на постройку манежа неведомой Москве косоугольной формы на прямоугольном участке Бахметьевской (ныне Образцова) улицы, с длинного порога которой взвился мой золотой сезон.

Вслед за Бахметьевским гаражом МКХ поручает мне строительство гаража грузовых машин — также прямоточной системы,

Я поразил своих заказчиков небывалым легкомыслием автора — противоречить самому себе, не считаясь со своим собственным изобретением.

Измена произошла вследствие характера отведенной под строительство территории — трапециевидная форма гаража на Бахметьевской сменилась здесь красиво изогнутой кривой, наполнившей до отказа треугольник земельного участка. [...]

Мы должны, прежде чем начать что-либо строить, найти сначала в себе самих такие глаза-очи, которые увидели бы будущее, хотя бы на ближайшее десятилетие. Наша прямая обязанность — быть первыми в ответе перед триумфом техники и не ошибиться на миллиарды, что будет чудовищно преступно. Построить вновь город — легче и строителям и государственному бюджету. Но город с тысячелетней исторической его жизнью, да еще такой город, как Москва — столица нашей Руси, полная сказочных загадок ее культурных ценностей... Если мы будем продолжать строить в Москве архитектуру типа Сити, мы не увеличим сокровищницу искусства, но скомпрометируем себя перед поколениями, а главное, снизим имеющуюся еще сегодня веру в наши силы, в новаторские дерзания.

За последние годы на строительство расходуются у нас уже не десятки тысяч, как это было в наше, то, время, а десятки миллионов. И нужно прямо сказать, что все огромное строительство ведется в диспропорции между миллионными затратами и получением драгоценных черт, самобытных форм архитектуры — той архитектуры, которая соответствовала бы нашей талантливой нации.

С 1917 года прожито полвека — дата знаменательная, достойная юбилея. 50 лет исполнилось еще нигде и никогда не виданному на земле государству. Опередив другие нации, русские рассекли броню Космоса. Открылся полет к звездам.

Строительный мир наполнился обилием огромного количества лихо выполненных инженерных проблем. И вся эта масса железобетонных, подвесных, сквозных и других чудес ожиревшего комфорта расплескалась в блестящей синтетике от Москвы, Парижа, Нью-Йорка и дальше, до Токио — кругосветное наводнение механических красот. И мы, чтобы не отставать от других, ради моды, готовы простить ей ее озорство, нанести Москве изъян, равный стихийному бедствию.

Современные зодчие всего мира изнежены легкостью побед на архитектурном фронте, потому что с ума сошедшая техника, ее новейшие приемы строительства, пока их новизна не сменится новой новизной, принимается ими за архитектуру. И авторы с великим

достоинством заменяют себя — архитектора — инженером. Архитектура, едва очистившись от минувшей эклектики, пала в объятия своей расчетливой сестры — инженерии, увязла в блеске собственной новизны.

примечания

[1] Авторский эпиграф к рукописному «Кредо».
[2] Отрывок из «Кредо».
[3] Из заметки «Отчеты руководителей мастерских».— «Архитектурная газета», 1935, 8 сентября.
[4] Высказывания, взятые из разных рукописей Мельникова.
[5] Автограф на портрете Мельникова в серии портретов с автографами, собранных в 30-х гг. Союзом архитекторов.
[6] Рукописный отрывок, написанный в 60-х гг. на основе пояснительной записки к проекту 1923 г.
[7] Павильон «Махорка» чрезвычайно характерен для творчества Мельникова не только своими внешними формами, но и особенно благодаря активному отношению автора к функции проектируемого сооружения.
[8] Из пояснительной записки к конкурсному проекту. В заказном конкурсе участвовали также А. А. Веснин и И. А. Голосов.
[9] Первая у Мельникова попытка ввести вращение архитектурных объемов. До тех пор предлагалось только В. Е. Татлиным в проекте Памятника III Интернационала (1919).
[10] Из рукописного отрывка, завершенного в 60-х гг. Проект гаража над парижскими мостами неоднократно публиковался начиная с 20-х гг. в советской и зарубежной печати. Сходная конструкция впервые реализована в 1953 г. в США польским арх. М. Новицким и получила затем значительное распространение.
[11] Подборка из разных рукописей, в которые включен, в частности, текст из пояснительных записок к проектам.
[12] Во всех семи проектах клубов Мельниковым были предложены разные способы трансформации зрительных залов, оставшиеся в строительстве неосуществленными или недоведенными до конца. Предложения Мельникова, совершенно оригинальные и поражающие многообразием, одновременны с получившим широкую известность проектом трансформирующегося «Тотального театра» В. Гропиуса.
[13] Существует многолетняя традиция видеть в клубах Мельникова подражание машинным формам; так архитектуру клуба им. Русакова «объясняли» как... изображение шестерни. Взгляды Мельникова на архитектуру и роль архитектора свидетельствуют о полной надуманности подобных утверждений.
[14] Дворец культуры им. Горького — наиболее искаженное перестройками сооружение Мельникова. Снесенная наружная лестница позднее восстановлена на другом месте.
[15] Пояснительная записка к конкурсному проекту. В конкурсе, где участвовало несколько сот проектов из разных стран (около тридцати из СССР), официальные премии получили наиболее помпезные неоклассические проекты. Мельников получил специальное письмо от жюри, в котором сообщалось, что его проект привлек наибольшее внимание и вызвал наи-

большие споры. Проект подробно опубликован в официальной книге-отчете о конкурсе.

[16] В проекте Мельникова выразительность архитектурной формы синтезируется с движением и с идеей непосредственного взаимодействия сооружения с силами природы.

[17] Первый, четвертый и пятый образцы из статьи «Город рационализированного отдыха» («Строительство Москвы», 1930, № 3, стр. 20, 24 и 25), остальное — из пояснительной записки к проекту, выполненному в порядке заказного конкурса, в котором участвовали также М. Я. Гинзбург, Н. А. Ладовский и Д. Ф. Фридман. Премии по конкурсу не присуждались.

[18] Некоторые идеи Мельникова в отношении сна подтверждены последующим развитием медицины (физиотерапии).

[19] Из пояснительной записки к конкурсному проекту.

[20] Еще один способ трансформации зрительного зала, предложенный Мельниковым. Подобная идея осуществлена в Финляндии в конце 50-х гг.

[21] Из пояснительной записки к конкурсному проекту.

[22] Проект характерен попыткой автора символически истолковать архитектурные формы (см. также журнал «Архитектура СССР», 1934, № 10, стр. 16—17).

[23] Из заметки «Эстакада или подъем по спирали» в «Архитектурной газете», 1935, 3 сентября.

[24] Из пояснительной записки к встречному проекту павильона СССР для выставки в Нью-Йорке. Конкурсные проекты выполнялись М. В. Посохиным, Н. В. Барановым и другими.

[25] Из статьи в журнале «Строительство Москвы», 1933, № 9, стр. 8.

[26] Статья под названием «Оформление проекта» была напечатана в журнале «Архитектура СССР» (1933, № 5, стр. 35) в качестве выступления в дискуссии, организованной редакцией. Печатается с изменениями, внесенными автором в 1972 г.

[27] Статья из журнала «Архитектура СССР», 1934, № 4, стр. 37. Также написана по дискуссионной теме, предложенной ряду авторов.

[28] В этом вопросе Мельников выступил гораздо дальновиднее многих своих современников (см., например, высказывания И. А. Фомина в той же дискуссии).

[29] Характерна позиция Мельникова, вообще считающего, что внехудожественные задания и ограничения не только стесняют, но и стимулируют творческие поиски.

[30] Из книги «Работы архитектурных мастерских» (кн. 2, М., 1937. Мастерская № 7, стр. 3—4).

[31] Рукопись, написанная Мельниковым на протяжении 60-х гг., включила ряд материалов более ранних (отдельные заметки, дневниковые записи, письма, пояснительные записки, цитаты из различных публикаций).

[32] Имеется в виду дом Мельникова, построенный в 1927—1929 гг.

[33] В последней фразе дана очень точная характеристика мельниковских построек.

[34] Речь идет о международном конкурсе на проект памятника Колумбу (см. прим. 15).

[35] Мельников очень редко ссылается на других архитекторов. Книга Райта «Будущее архитектуры» заинтересовала его уже в преклонные годы и вызвала интересную внутреннюю «беседу» и полемику с Райтом.

[36] См. прим. 8.

[37] Мельников принципиальный противник любых графических ухищрений, направленных на создание чисто зрительной выразительности проекта. Он постоянно подчеркивает, что проект — не самоцель, а только промежу-

точный этап в творчестве архитектора, который не должен вводить в заблуждение оценивающих не относящимися к делу приемами оформления.

[38] «Простой» выход, предлагаемый Мельниковым, состоит, по его мнению, в том, что художник (в данном случае архитектор) средствами своего искусства способен (с помощью руководимых им специалистов разных профессий) комплексно решить сумму разнородных задач, чего не могут сделать работающие на своих участках творчески не объединенные представители разных специальностей.

[39] Выступление на совещании в НИИ теории, истории и перспективных проблем советской архитектуры в 1969 г. Опубликовано в сб. «Архитектурная композиция. Современные проблемы» (М., 1970, стр. 20—23). Некоторые сокращения сделаны путем устранения повторов с другими публикуемыми здесь материалами.

[40] Цитируется официальный отзыв эксперта по конкурсу А. П. Иваницкого.

[41] Газета «Известия ВЦИК», 1925, 11 января. Состав участников конкурса Мельников называет неточно: проекты кроме него были заказаны бр. Весниным, М. Я. Гинзбургу, И. А. Голосову, Н. А. Ладовскому, И. А. Фомину, В. А. Щуко и бригаде окончивших Вхутемас под руководством Н. В. Докучаева и В. Ф. Кринского (Веснины и бригада Вхутемаса проектов не представили). ОСА, ВОПРА и АСИ (Архитектурно-строительный институт) в 1924 г. еще не были организованы.

[42] Мельников отвечает здесь на сожаление, высказанное эмигрантской парижской газетой о том, что русский архитектор работает для Советского государства.

[43] Мельников выдвинул встречный проект и сумел доказать его преимущества уже в период подготовки к строительству по ранее принятому проекту (см. журналы: «Строительство Москвы», 1926, № 10, стр. 6; «Коммунальное хозяйство», 1926, № 11—12, стр. 17—23).

НИКОЛАЙ ВАСИЛЬЕВИЧ ДОКУЧАЕВ

(1891—1944)

Имя Николая Васильевича Докучаева — архитектора, педагога, теоретика — весьма значимо в художественной жизни первого послеоктябрьского пятнадцатилетия. Известность принесло ему не столько творчество проектанта, сколько научно-педагогическая и публицистическая деятельность.

Н. В. Докучаев родился в Москве, в 1891 году. В 1916 году окончил Московское Училище живописи, ваяния и зодчества и в 1917 году — Академию художеств.

В первые годы революции — он участник осуществления ленинского плана монументальной пропаганды, один из ведущих сотрудников Архитектурной мастерской Моссовета, под руководством А. В. Щусева работавший над первым советским планом реконструкции Москвы в 1918—1924 годы, молодой профессор архитектурного факультета Вхутемаса в пору, когда складывалась новая педагогическая система художественного образования, автор ярких статей по острейшим проблемам архитектуры.

Н. В. Докучаеву, одному из учредителей и руководителей АСНОВА, выпала нелегкая роль пропагандиста основных идей Ас-

социации, рождавшихся при его самом деятельном участии.

В известном сборнике, обобщавшем педагогическую работу членов Ассоциации, — «Архитектура Вхутемас», изданном в 1927 году, Н. В. Докучаеву принадлежит статья, в которой излагаются теоретические взгляды АСНОВА, в частности, проблемы художественной выразительности, под которой понимается совокупность следующих качеств пространственных форм: 1) ясность и легкость восприятия формы зрением по основным ее свойствам; 2) единство и гармония элементов сложной формы; 3) напряженность как должная степень организующей силы воздействия формы на зрителя и 4) динамика формы. Новый педагогический метод, введенный членами АСНОВА для обучения студентов подготовительного факультета Вхутемаса, был закреплен в Методической записке по курсу «Основы искусства архитектуры», составленной Н. В. Докучаевым по поручению научно-художественной секции Государственного ученого совета Наркомпроса РСФСР.

В 1926 году развернулась открытая полемика между АСНОВА и Объединением современных архитекторов (ОСА). Острые критические статьи Н. В. Докучаева защищали и утверждали кредо Ассоциации в этом серьезном диспуте на страницах архитектурно-художественных журналов середины 20-х годов. В атмосфере творческих споров конца 20-х — начала 30-х годов выявилась одна из наиболее привлекательных сторон деятельности Н. В. Докучаева — одного из первых советских архитектурных критиков, метод которого очень близок всей советской искусствоведческой школе того времени. Он относился к архитектуре прежде всего как к искусству. В своих статьях, посвященных проб-

леме взаимоотношений архитектуры и техники, Н. В. Докучаев большое место уделяет таким средствам архитектурной композиции, как «ритм», «гармония». Однако тут же он заявляет о необходимости «установить правильный взгляд на две ипостаси, из которых слагается архитектура: начала искусства и начала техники». Развивая эту мысль статьи «Архитектура и техника», Н. В. Докучаев в том же 1926 году, в упомянутой методической записке по курсу «Основы искусства архитектуры», включает такой тезис: «Характер сооружения и предъявляемые к нему требования предопределяют степень участия и доминирования начал искусства над началами техники, но во всех случаях эти начала должны быть точно учтены, взаимно согласованы и разрешены. Основными формальными задачами архитектуры являются проблемы: архитектурной формы, конструкции и пространства». Изучение восприятия художественной формы приводит его к пониманию глубокого родства трех основных видов искусства: архитектуры, живописи, скульптуры. Однако Н. В. Докучаев принадлежал к тем, кто видел и различие в средствах, необходимых для выявления специфики архитектурных сооружений в связи с восприятием их человеком. (В этом отношении несомненный интерес представляет статья Н. В. Докучаева «Корбюзье-Сонье», опубликованная в 1929 г. в журн. «Советское искусство», № 3—4.)

В отличие от многих своих коллег, у которых перспективы индустриализации строительного дела в конце 20-х годов вызывали серьезные сомнения в судьбе архитектуры как искусства, Н. В. Докучаев ощутил возможности рождения «новых ритмов», «новых форм» на основе «комбинирования одинакового», именно в стандартизации

строительства и художественной промышленности.

Не менее важной в творчестве Н. В. Докучаева-публициста второй половины 20-х годов была тема «Архитектура и общество». Он верил в архитектуру, как в «фактор, организующий коллективный быт» и потому был убежден в том, что новые преобразованные «наши города ... станут носителями истинной культуры, прогресса и общественного воспитания».

После роспуска архитектурных группировок в 1932 году Н. В. Докучаев, как и все члены АСНОВА, вступил в Союз советских архитекторов. В последовавшие затем годы он всецело посвятил себя педагогической работе в Московском архитектурном институте, профессором которого он оставался до конца своей жизни.

В публикуемых отрывках из наиболее известных статей Н. В. Докучаева середины 20-х годов их автор предстает как острый и умелый полемист, последовательно отстаивающий основные положения той коллективной теории архитектуры, которая была выработана учредителями Ассоциации новых архитекторов. Иногда в пылу полемики он отказывает противникам даже в том, что явно сближает программы спорящих творческих группировок. Однако он подмечает и вскрывает определенные слабости в их методе. Это придает его статьям ценность свидетельства критика-современника.

АРХИТЕКТУРА РАБОЧЕГО ЖИЛИЩА И БЫТ[1]. 1926 г.

[...] Известная спешность и «пожарность» в разрешении жилищного вопроса как-то отстраняют внимание строителей от кардинальной задачи: дать рабочему такое жилище, которое не только было бы удобно, светло, тепло и гигиенично, но одновременно давало бы такую обстановку, оформление и такой режим, которые способствовали бы созданию не индивидуального, а широко коллективного социального быта. [...]

[...] Напрашивается вопрос: следует ли нам, прошедшим годы революции, взявшим под «серьезное сомнение» капиталистический строй, буржуазию и ее идеалы, заниматься неосмотрительными поисками типа современного жилища для нашего рабочего на Западе. [...]

Мы не должны забывать, что нашей целью не является задача развивать у нашего рабочего класса наклонности буржуа-индивидуалиста. «Уют» индивидуальных квартирок с кисейными занавесками — прекрасная крепость для мещанства и буржуазных наклонностей. [...]

Нам кажется, что поиски целесообразного и отвечающего нашим требованиям жилища следует делать в направлении жилища *дома-коммуны.*

Идеально это мог бы быть тип жилища с минимальной, индивидуального пользования жилой площадью, с архитектурно оформленными и хорошо оборудованными помещениями для коллективного пользования всех жильцов. [...]

Коммунальный режим подобного типа домов для рабочих выведет последних в большие залы, гармоничные по форме, полные света и воздуха. Общаясь с коллективом жильцов такого дома-коммуны, рабочий научится жить коммунально и не бояться пространства.

Мы будем свидетелями, как будет в этой обстановке расти и крепнуть коммунист.

Можно быть уверенным, что благоустроенные технически, совершенные в архитектурном и общеорганизационном отношении, давая неоспоримые преимущества в них проживающим, дома-коммуны станут, и очень скоро, популярными.

Именно теперь, в условиях жилищной разрухи, следует серьезно и широко поставить вопрос жилищного строительства для рабочих. Государству необходимо этот вопрос рассмотреть плановым порядком не только по линии экономической, но и по линии социологической и идеологической. Оно должно ясно дать себе отчет, что должно быть решающим в данном случае: только ли экономика или нечто и другое.

Новый быт должен быть регулирован. [...]

АРХИТЕКТУРА И ПЛАНИРОВКА ГОРОДОВ[2]. 1926 г.

[...] Нам как специалистам хочется предостеречь наших городских хозяев от больших и нелегко поправимых ошибок, которыми ежечасно грешит даже Запад. Эти ошибки — в забвении и в неполном использовании в деле планировки городов средств архитектуры.

Беглый взгляд на практику и постановку дела в области планировки городов на Западе как будто убеждают нас в том, что эта область — область компетенции скорей технических знаний и мероприятий, но не архитектурных.

Кажется, что главным образом экономика, утилитарная целесообразность решают все эти сложные вопросы.

Что же здесь делать архитектуре? Не должна ли она приходить позже, когда сеть улиц будет нанесена на лицо земли, когда будут определены участки под застройку, городские площади, бульвары и т. д.

Здесь мы должны остановиться прежде всего на том узком понимании задач архитектуры, которое широкие слои публики ей предписывают. Архитектура там, — примерно говорят они, — где богатые фасады, где есть потребность в украшениях, убранстве, известной декоративности, в красивой форме. И отсюда некоторый поспешный вывод: архитектура не для нас, особенно при наличии режима экономии. Нам нужна техника с ее современными методами, экономичностью, практичностью и целесообразностью. Хотя немного более пристальный взгляд на ту же самую технику подтверждает, что эта «техника» никогда не обходится без применения для продуктов своего производства в той или иной степени оформляющих средств искусства. Внутреннюю конструктивную целесообразность вещи эта «техника» старается сделать и внешне формально целесообразной. Вот почему западная индустрия, например, давно знает сотрудничество в производстве и художника и инженера. [...]

Одних технических мероприятий еще недостаточно для правильного разрешения вопросов планировки и перепланировки городов. План города или перепланирующиеся его части должны быть составлены с определенной идеей, вполне отвечающей культурному, социальному и государственному значению города, с соответствующей организацией и подчинением его частей условию (и обратно) как по линии формальной и пространственной ориентации, так и по линии общего благоустройства, включая сюда моменты экономические, технические и утилитарные. Такой план невольно должен быть синтетическим следствием выше поименованных факторов. Этот синтез может дать архитектура, владеющая одновременно организующими принципами оформления (искусства) и принципами техники.

Методы техники не оспариваются никем. Но методы архитектуры, как искусства оформляющего, недостаточно учитываются[3]. Особенно становится это наглядно на примерах больших и сложных вопросов городской планировки и городского строительства.

Возводя какое-либо большое общественное сооружение на площади или большой улице, мы очень мало заботимся о том, как оно будет сочетаться с окружающими ансамблями построек; насколько выгодно его местоположение на данной улице; согласуются ли размеры ширины улицы с высотой сооружения и т. д. Ибо далеко не безразлично для формы сооружения, которая должна воздействовать на нас, как расчленен фасад, сооружение, какие окружают его постройки, с каких точек зрения сооружение будет видно. В таких случаях архитектура учит: степень воздействия и целостность впечатления от части и от целого сооружения зависит от тщательной координации их друг с другом и окружающим. Деталь может испортить впечатление от целого. Уменьшая величину членений здания, придавая этим членениям величину, так или иначе отвечающую высоте человеческого роста, мы можем значительно повысить зрительное впечатление, получаемое от сооружения. Оказывается, что наличие связи между членениями фасада сооружения с величиной человеческого роста дает последнему ту мерку, при помощи которой он судит об относительных величинах сооружения. [...]

Отметим далее увлечение, которое якобы является опять-таки «технической» необходимостью: разбивкой прямых как стрела улиц и планировкой больших городских площадей.

Мы все испытали, вероятно, действие на нас невыразительности и монотонного однообразия длинных прямых улиц. Нам всем известно чувство скуки, физической усталости и затерянности, которые они вызывают. Вот почему придать улицам оформление не только с точки зрения их закономерных, приятных форм, но и с точки зрения элементарных удобств, помочь жителю легко ориентироваться в городе, находить главные и второстепенные направления к центру, к периферии, к площадям и жилым кварталам — вещь в городской планировке далеко не второстепенная. В отношении больших площадей можно сказать, что, затрачивая иногда довольно большие средства на их содержание, замощение, уборку от снега, мусора и т. д., город взамен ничего хорошего не получает. Такая площадь часто таит в себе большие опасности и для монументов, на них поставленных, и для больших сооружений, выходящих на такие площади.

Большое открытое пространство площади способно буквально уничтожить большие размеры и монумента и сооружения. Здесь, оказывается, мы совершаем недопустимую ошибку, игнорируя разницу действительного масштаба, реальных размеров монумента, сооружений и самой площади с масштабом оптическим, зрительным. Именно последний создает то субъективное впечатление, которое

сменяет в нашем восприятии реально существующее или реально данное. Поэтому оказывается, что увеличение пропорций и абсолютных размеров площади или здания, не увеличивают еще степени воздействия их на зрителя. Надо и пространство площади и размер здания так сочетать и так показать зрителю, чтобы он, следуя за указаниями создающегося оптического масштаба, мог взаимно их оценить и зрительно познать.

Возьмем для примера Храм Спасителя в Москве [4] и колокольню Ивана Великого в Кремле. Первый, имея большие размеры и крупные членения, не кажется выше колокольни Ивана Великого, хотя последняя легко могла бы уместиться внутри храма. Горизонтальные членения на ярусы, мелкие детали и вертикальность основных форм колокольни дают колокольне тот оптический масштаб, который вызывает в зрителе впечатление большой высоты. То же и в отношении больших пространств. Лишенные предметов или системы и связи в случайно расположенных предметах, большие пространства кажутся мертвыми, невыразительными и преуменьшенными. Глаз, не встречая раздражения, лишенный возможности чем-либо зрительно измерить пространство, не может оценить ни расстояния, ни направления, а поэтому быстро утомляется, ощущая физическую усталость. Вот почему бесконечные пространства южных степей или пустынь скоро утомляют человека, часто вызывая в усталом воображении видения и миражи. И, наоборот, вот почему живописное разнообразие всхолмленных ландшафтов и даже скромное железнодорожное полотно с длинной цепью уходящих вдаль телеграфных столбов кажутся выразительными, бодрящими и долго незабываемыми образами. Все эти положения остаются в силе и в отношении вопросов городской планировки.

Мы лишены возможности привести в данной статье другие многочисленные примеры формальных факторов, влияющих на степень выразительности архитектурных сооружений и целых городских архитектурных ансамблей. Кажется, достаточны и те немногие приведенные примеры для того, чтобы судить о значимости и своевременности использования средств архитектуры даже в наших жестких экономических условиях сегодняшнего дня. Тем более, что, ссылаясь на различные экономические причины, мы пожинаем далеко не экономичные во всех смыслах результаты. [...]

В деле [...] перепланировки целых кварталов или новой планировки незастроенных еще городских округ вопрос в архитектурном отношении еще более разнообразен, строг и ответствен. Ни техника, ни санитария, ни общегородское благоустройство, как его пока понимают, еще не решат вопроса. Мы повторяем, что планировка города должна иметь в основе идею, характер и форму, отвечающие

политическому, социальному, культурному и экономическому значению данного города. Дать в планировке распорядок и общую организацию, выявляющую слиянно идею и форму планировки, соответствующие данному городу, можно только средствами архитектуры. [...]

Поэтому хочется обратиться к тем, кто сейчас, например в Москве, будет разрабатывать вопросы перепланировки и расширения города, чтобы они самым тщательным и внимательным образом взвесили свои планы с точки зрения их архитектурной ценности. Учитывая соответствующие примеры и методы разрешения вопросов градостроительства, практикуемые Западом и Америкой, заимствуя их находчивые приемы и способы городского транспорта под землей, по земле и над землей, заимствуя смелые конструкции из железобетона, стали и стекла и их методы рационального разрешения вопроса в экономике и общего городского благоустройства, мы должны пойти дальше Запада и Америки в вопросах архитектурной организации планировки и застройки наших городов. Ибо не для нас совмещение «всех удобств жизни» и сама жизнь, ценящаяся в грош. Город должен существовать и развиваться для его жителей, а не обратно. Город должен помнить, что его житель — гражданин, не обыватель. Поэтому принципы общей плановой организации города и весь его внешний облик должны быть разумны, просты и совершенны по форме. Наши города тогда действительно станут носителями истинной культуры, прогресса и общественного воспитания.

АРХИТЕКТУРА И ТЕХНИКА[5]. 1926 г.

[...]В области искусства архитектуры современность безапелляционно смешала понятия архитектуры и техники. Даже архитекторы стали переоценивать одно, придавая необдуманному забвению другое. Так, например, «конструктивистическое» направление в архитектуре, отбрасывая всякую эстетику (по крайней мере в своих теоретических декларациях, а не на деле), забывая проблему архитектурной формы, архитектурной конструкции и архитектурных композиционных законов и принципов, воспело дифирамбы технике в значительной части современной архитектуры — реакция против долговековой исторической «стилизации», которой держалась вся современная нам архитектура до войны как на Западе, так и у нас.

Наша задача [...] установить правильный взгляд на две ипостаси, из которых слагается архитектура: начала искусства и начала техники. [...] Искусство в основе своих задач имеет стремление воз-

действовать на психику человека через зрительное восприятие человеком объектов искусства. [...] Для того чтобы избежать утомления нашего глаза и тем не понижать модуса воздействия объекта на нас, с другой стороны, для придачи получаемому впечатлению, а следовательно, и воздействию от объекта определенной возбудимости — необходимо эти объекты, эти явления организовывать в четко воспринимаемую систему, придавая ей то или иное формальное качество [...] художник должен быть и мастером, владеющим материалом и техническими средствами, и композитором, знающим и владеющим принципами художественного оформления и организации. Без одновременного полного знания и умения пользоваться материалом и формой художник будет только дилетантом. Эта необходимость слияния искусства с техникой устанавливает мост для идеального решения задач современного искусства. [...]

Природа техники, ее основной принцип также зиждется на бережении, но не психической, а физической энергии человека. Экономно израсходовать труд и материал при созидании того или иного назначения целесообразного сооружения — основная задача техники. Не выразительность формы, а расчет, прочность, утилитарная целесообразность и экономичность — решающие моменты в технике. [...] Своим прогрессом техника обязана не расчету, а тем удивительным личностям ее изобретателей, которые счастливо сочетали в себе способность художника и качества конструктора. [...] Там, где этого счастливого сочетания нет, там ничего и не изобретается нового. [...]

Техника без начала искусства, которая иногда и подсознательно его использует, была бы ничто по сравнению с тем, чем она теперь стала. [...]

Подходя с принципами искусства к техническим конструкциям, архитектор стремился сделать их зрительно убедительными в их работе и назначении. Отсюда и архитектурная форма стала одновременно и формой, рассказывающей о работе конструкции сооружения и его частях. Так было во всей архитектуре, разница только в степенях участия и решающего значения начал художественных и конструктивно-технических. [...]

[В новое время] признав ценность технических достижений и современных технических конструкций, очарованные ею, архитекторы не нашли для себя ничего более целесообразного, как попросту провозгласить техническую конструкцию единственной архитектурной ценностью. Этот «конструктивизм» архитектурной мысли дал весьма характерные результаты: новая архитектура, руководствуясь якобы рациональным использованием технических конструкций, стала часто маскировать эти конструкции (то стеклом, то

откровенной замуровкой в простенок), а формам — придавать невыразительную разграфленность на геометрически правильные клетки, якобы обусловленную той же технической конструкцией.

Получились новые лживые формы, ничего не говорящие ни логическому, ни формальному, ни конструктивному чувству зрителя. Перед вами встали образы иллюзорных, нереальных конструктивных сочетаний, данных внешней графикой на стенах сооружения. Искать конструктивной выразительности, данной средствами архитектуры, в этих новых архитектурных формах было бы напрасно. Мы не говорим уже о неумении организовывать пространство, хотя об организации пространства архитектуры и говорят, разумея не зрительную, а физическую организацию, простое отграничение пространства оболочкой сооружения от реального внешнего пространства. [...]

И напрашиваются примеры из прошлого архитектуры, хочется провести аналогию. Вспоминаются образы грандиозных терм [...] времен римских цезарей. Припоминается их архитектурно-плановый распорядок и оформление, дававшее посетителю возможность и любоваться архитектурой сооружения и одновременно легко ориентироваться в их анфиладе многочисленных комнат, больших залов, бассейнов и т. д. Мы этого дать не умеем. Наши колоссальные залы для собраний, увеселений и зрелищ — угрюмые и невыразительные большие сараи, не интересные даже своей технической конструкцией. Ибо эти конструкции обычно или замаскированы в стенах и перекрытиях, или пропадают для зрителя, сливаясь в бесформенный клубок деталей сочленений под перекрытием таких сарае образных залов. И снова хочется настойчиво повторять: реализуйте скорее и полнее согласуйте в архитектуре две основы всякого созидания — искусство и технику. Только учет этих сторон, ясное разграничение организующих и принципиальных начал и функций искусства и созидающих начал и функций техники в созидании единого дадут положительные результаты, чуждые нездоровой экзотики и странных вивисекций. То же самое должно быть сказано и по отношению техники вообще. Разрыва начал искусства и техники [...] не допускает даже экономика, она требует архитектурного решения, а не чисто технического. Наша страна особенно нуждается в правильном разрешении вопроса строительства, а следовательно, и архитектурного вопроса. Нам нужно, чтобы наше жилище, где протекает половина жизни наших рабочих и служащих, наши заводы, фабрики и учреждения, где проходит другая половина их жизни, и, наконец, чтобы наши города, места и сооружения, предназначенные для отдыха, обучения и увеселений — места где мы живем, ходим, отдыхаем и веселимся, — были про-

красны и по форме и по общей организации и устройству. Все наше строительство должно, — это не только закон биологии, а закон экономии и бережения, — давать потребителю не только кров и уют от непогоды, а и зрительное и логическое возбуждение и воздействие своею организованностью и закономерностью, так как этим повышается модус нашей жизни и деятельности. Поступая так, мы будем беречь психическую и физическую энергию наших граждан. Наши сооружения, далекие от гнетущего и однообразного, повысят своими ритмами и гармонией организованности общую нашу жизнеспособность. А это глубоко социальный факт.

СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ АРХИТЕКТУРА И ЗАПАДНЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ[6]. 1927 г.

[...] Накануне империалистической войны, в период интенсивного роста городского и промышленного строительства в русской архитектуре могли быть отмечены три наиболее выраженных уклона, это: 1) академический эклектизм, пытающийся воскресить и реставрировать то итальянский ренессанс, то русскую классику (Александровский «ампир»), 2) эпигонство русского национального стиля (от русского барокко до Псковско-Новгородской каменной архитектуры) и 3) архитектура инженеризма — так сказать, начала современного конструктивизма.

Первые два архитектурных уклона, мало задумываясь над согласованием современных задач, требований и строительного материала со старыми архитектурными формами, преследуют основную цель — подражать отдельным отжившим стилям прошлого. Так, например, в железобетонных сооружениях (хотя бы в здании нового моск[овского] Казанского вокзала) делают искусственные декоративные своды. Для этого прибегают к металлической сетке, закрепленной в прямоугольной форме пересечения стен и потолка таким образом, чтобы эта сетчатая поверхность, покрытая штукатуркой, имитировала бы каменный коробочный свод. Архитектурная форма из организующей становится чисто декоративной. Тщательно разрабатываемый в духе того или иного стиля фасад здания решается только как двухмерная плоскость. Архитекторы с какой-то беспечностью относятся к тому, что даст сочетание таких плоскостно решенных фасадов, будут ли они соответствовать объемности (трехмерности) сооружения, что, наконец, может получиться от постройки, если на нее смотреть с определенных и возможных точек зрения, обусловленных узкими городскими улицами, площадями или воздействием примыкающих к данному сооружению уже существующих построек. На ряде примеров крупных архитектурных построек известных архитекторов мы видели, как получившиеся

в новом сооружении ракурсные сокращения и зрительные деформации отдельных частей сооружения, не предвиденные авторами, разрушали их архитектурный замысел, и они были вынуждены прибегать к многократным исправлениям своих построек.

Если мы не можем обойти молчанием плеяды петербургских и московскких архитекторов, в самый канун войны увлеченно работавших над воссозданием итальянского ренессанса (палладианство) и русской классики (ампир-палладианство), и не отметить их весьма культурного эпигонства в духе указанных стилей, то, с другой стороны, мы вынуждены все же констатировать разрыв архитектурных традиций с жизнью и потерю архитектором ряда позиций.

Насаждаемое искусство все же было чистейшим «искусством для искусства», искусством не для масс, а для знатоков, ценителей, меценатов, подобно тому как мы это наблюдали и на Западе. В самом деле, кому из «непросвещенных» была бы понятна нужда и ценность точной передачи архитектурных тонкостей какого-нибудь палаццо архитектора Палладио, жившего в XVI столетии, во вновь воссоздаваемом жилом доме в городе Москве, в новых бытовых условиях, в ином материале и т. п. Кто из не знающих прототип может оценить, что вот это новое московское здание такого-то купца очень тонко передает «обаяние» и «настроение» своего оригинала, находящегося под далеким вечно голубым небом Италии? Не менее нужны и понятны были широким слоям «неспециалистов» все эти маленькие псковско-новгородского стиля церковки с их «полуночным» освещением русского средневековья или «пьяное» барокко больших залов, вокзалов и т. п. Конечно, все это был результат индивидуалистических вкусов мелкобуржуазных групп русской общественности и нарождавшегося класса крупных промышленников и богатеющего купечества.

Третий из названных нами архитектурных уклонов того периода — архитектура инженеризма — был результатом победы техника, инженера над архитектором в областях специального и промышленного строительства, в планировке и благоустройстве городов. Эти области строительства обходились без архитекторов вообще. Здесь главную роль играл инженер-строитель. Последний скоро начинает участвовать и в постройке жилых сооружений, которые ранее всецело принадлежали ведению архитектора. Петербург и Москва могут показать не одну многоэтажную громадину доходного жилого дома, построенную инженером без участия архитектора. Им-то и создавался тот архитектурно-инженерный стиль, который своим подчас мертвящим тоном архитектурного оформления так гнетуще действует на каждого просто наблюдательного зрителя. В этих однообразно безличных домах, как и в фабрично-

заводскоii архитектуре, можно проследить курьезные зачатки современного стандарта в архитектуре, о котором так много мечтают конструктивисты.

Экономическая разруха в стране в последние годы империалистической войны, естественно, задержала строительство в России. А налетевший шквал революции перемешал оставшиеся карты, временно прервав строительство совершенно. Только специальное строительство, связанное с защитой страны и транспортом, еще продолжалось на поле полной строительной анемии. [...]

К периоду 1920—1923 годов намечаются и три основных уклона в русской архитектуре, которые, за некоторыми изменениями, в основе своих тенденций и пониманий, сохранились до самого последнего времени. Эти направления следующие: 1) академическое эпигонство и эклектизм, 2) романтизм современной техники — конструктивизм, позднее эволюционировавший в «функционализм», и 3) «рационализм» [7]. [...]

Рядом с группой эклектиков в архитектуре и верных эпигонов прошлого стоит немного менее многочисленная, но возрастно более молодая группа — идеологов современной техники и так называемого «функционализма». Эта группировка, занимающая срединное положение между другими архитектурными объединениями и идеологиями, включает в себя архитекторов, начиная от «конструктивистов» и «функционалистов», до недавних «классиков» включительно. Как наиболее «модная» в настоящий момент, эта группировка заслуживает того, чтобы на ней было несколько задержано внимание читателя.

Рассматриваемая группа успела с первых годов революции по сегодняшний день совершить некий эволюционный путь. Началось с романтизма и влюбленности в технику. Группа молодых художников и архитекторов, почти еще ничего не строивших, в начале революции отдали дань прогрессирующей технике, всепобеждающей машине. Читатель может судить, что если на Западе, где промышленность и труд вообще более механизированы и машинизированы, чем у нас, мог развиться у художников-конструктивистов романтизм техники, то у нас, в годы хозяйственной разрухи, застоя в промышленности и просто голода этот романтизм техники неминуемо должен был приобрести буквально мистическую силу и значимость. Архитектурными образами стал инженерный мир. Проекты этого периода русских «конструктивистов» дают нам большие общественные сооружения, аудитории, народные залы в форме колоссальных турбин; галлереи, подъезды и переходы, поддерживаемые металлическими конструкциями в виде портовых кранов, мостовых ферм и проч. Архитектурные формы пытаются

символизовать машину и чисто технические конструкции. Встречаются планы зданий со спирально расположенными помещениями и своим основным абрисом имитирующие динамику зубчатых машинных шестерен и колес.

Декларативные заявления этих архитекторов-«конструктивистов» были полны самого категорического отрицания эстетики. Искусство есть слагаемое инженеризма, утилитаризма и экономичности. Никаких законов оформления для выразительности архитектурной формы. Психофизиология восприятия их не интересует. Требования масштабности здания для них не обязательны.

В результате их каркасного типа железобетонные фасады с колоссальным количеством стекла являются чисто бумажной архитектурой, декорированной техническими конструкциями, плакатного типа надписями и частичной окраской. Отсутствие достаточно серьезной работы над выразительностью архитектурной формы, неучет возможных деформаций и перспективных сокращений, четкой системы в выявлении объемных и пространственных качеств архитектурной формы и масштабности делают архитектуру «конструктивистов» половинчатой и интересной только на бумаге, как своеобразная графика.

Естественно, что такая идеология и такая архитектура не могли долго продержаться. Держаться исключительно за техницизм (к тому же не будучи достаточно технически сведующими и образованными), работать, не признавая никаких принципов художественного оформления, означало бы фактическое банкротство и несостоятельность. Наличие по соседству работы архитекторов-«рационалистов», открыто признавших эстетические моменты в современной архитектуре и одновременно использующих все данные и технического и материального порядка, и, наконец, чистосердечное признание и самоотчет некоторых лидеров «конструктивизма» в своей работе заставили их признать, что не одна утилитарная полезность или голый расчет и техника диктуют им их архитектурные формы.

И надо отдать должное, архитекторы-«конструктивисты» своевременно это учли: ими были втянуты в свою группу ряд архитекторов-эклектиков с именами и провозглашен императивный принцип «функционального метода мышления». Это «омолаживание» принесло известную пользу. Архитектурные «имена» помогали связаться с архитектурным рынком, а «функциональный метод мышления» благодаря своей эластичности, допускающей различное толкование и понимание, позволил уживаться под его идеологической сенью архитекторам-«конструктивистам» с архитекторами явно эклектического склада в образе мышления.

Учитывая современное увлечение наукой и научной организацией труда, «функционалисты» провозгласили науку своим шефом. Последняя должна была свидетельствовать о рациональности «функционализма». В самом деле, современная наука с ее аналитическим методом не есть ли широко понимаемый «функционализм» — исследование функций аналитически рассматриваемых элементов любого сложного явления? Ведь наука как раз говорит, что все находится в тесной функциональной зависимости и обусловленности, что разрывов нет, а есть более или менее сложный процесс эволюции. Эволюция — тоже функция многих причин и их взаимодействия.

Этот разнородный характер и генезис различных функций, легко обобщенный и скомбинированный в «функциональный образ мышления», — скоро сделался очень популярным среди многих архитекторов Москвы. Надо отметить, что этот «функционализм» — любопытное явление не только в архитектурном отношении, но также в социологическом и бытовом. В функционализме большое родство с любым буржуазного типа архитектурным направлением и «мышлением». *Он явился следствием не столько глубокого убеждения и целостной идеологии, сколько желанием быть «современным».* Ведь «функционализм» не далек от сущности эклектизма т. н. «классиков». Как там канон старого мертвил и мысль и решения, так здесь технические формы и голая «функция» утилитаризма мертвят широкий прогресс и совершенствование в архитектуре. Этот «функционализм», читаемый с большой буквы, стал неким фетишем, который отнюдь не дает, по существу, тонких решений — в отношении как раз функции и назначения сооружения архитектурных... [задач]. Устанавливается своеобразный штамп, о котором мы еще будем говорить ниже. Вот почему к «функционалистам» так легко могли примкнуть архитекторы с различной идеологией и миропониманием. И вот почему в Обществе современной архитектуры, возглавляющем «функционализм», уже отмечается нашей печатью культ личности, архитектурного генералитета и яркого индивидуализма, далекого от лозунга современности — «коллективного преемственного творчества». [...]

Посмотрим теперь, как эта идеология и методика «функционализма» выявляется и сказывается в архитектурных красотах и постройках «функционалистов».

Здесь прежде всего должно быть отмечено *удивительное однообразие архитектурных форм и решений.* Это однообразие сквозит как в однотипности применяемых железобетонных, каркасных, типа технических конструкций, и в «стекломании», сказывающейся в излишнем и не всегда «функционально» обусловленном употреблении стекла, так и в однотипности архитектурного оформления. [...]

Посмотрите на приведенные иллюстрации: это архитектура своеобразного стандарта, убийственного однообразия, ремесленной рутинности и удивительной «функциональной» похожести [8].

Так же дело обстоит и в плановом отношении. Стоит читателю сличить плановые приемы каких-нибудь банков или «деловых дворов» довоенного периода и планы «функционалистов», работающих ну хотя бы над распланировкой помещений того же «Дома текстилей» [9], — налицо будут аналогичные приемы и результаты. И почему первые планы «не функционально» решены, а последние «функционально», — Аллах ведает. Вот архитектура фасадов действительно иная. Но и здесь — при самой беглой экскурсии в Америку, в Западную Европу — мы сможем повстречаться и с так называемыми каркасными техническими конструкциями и удивительно похожими приемами архитектурного оформления зданий. [...]

Третья современная архитектурная группировка — архитекторы-«рационалисты». Это количественно небольшая группа, включающая в свой состав нескольких архитекторов — профессоров Московской высшей художественной школы (Вхутемаса) и главным образом архитектурную молодежь, частично еще обучающуюся в школе, частично только что ее окончившую. В основной своей работе эта группа неразрывно связана с Вхутемасом. Архитектурная группа «рационалистов» — группа новаторов и ярых противников мещанско-буржуазных тенденций в архитектуре. Они достаточно сильные в теоретических и практических сторонах архитектуры, владея мастерством художника-архитектора, стойко борются за свои идеи в самых суровых условиях архитектурной блокады.

«Рационалисты», как и «функционалисты», признают и необходимость теснейшей связи с современностью, и максимальное использование данных науки и техники в архитектуре, и функциональную связь цели и назначения сооружения, строительного материала и технических конструкций.

Но помимо этого — и это резко отличает «рационалистов» от «функционалистов» — признание и выполнение «рационалистами» серьезной работы над формальной стороной архитектуры и над проблемой современной эстетики. «Рационалисты» считают, что учет архитектором биологической и физиологической сторон нашего восприятия и связанных с ними эмоциональных и эстетических ощущений обязателен. *Ибо качество и характер* архитектурной формы не есть только производное и следствие взаимодействия и синтеза материала постройки, ее конструкций и назначения; качество архитектурной формы, помимо этого, определяется теми ее *пространственно-функциональными свойствами*, которые предопределяются не столько обстоятельствами вышеуказанных факторов, входящих в ар-

хитектурное сооружение, сколько сознательной волей художника-архитектора, *желающего придать архитектурной форме определенные эмоционально-эстетические качества и свойства.*

Здоровый человек нуждается не только в определенной радости, которую он получает от удовлетворения своих узкоутилитарных нужд и потребностей (быть сытым, быть защищенным от непогоды, врагов и пр.), но и в радости, повышающей общую жизнедеятельность его организма. Эта радость будет тем полнее, чем экономнее затрата энергии на нее, чем больше эффект от этой затраты, чем этот эффект богаче по содержанию и своей организованности. Так, например, наш глаз, наслаждающийся зрелищем, нуждается не в одной легкости восприятия или в излишней его сложности, но в осмысленности, в организованности и в богатстве выразительности воспринимаемого. Художник, *владеющий* знанием порядка и методом регулирования воздействия *художественного* объекта, способен пробуждать такую активную энергию в зрителе, которая способна звать к *деятельной жизни и творчеству.* Вот почему архитектор-художник *помимо знаний* строительно-технической *стороны* строительства должен быть одновременно художником, прошедшим рациональную школу изучения потребностей человеческого глаза и умеющим методически удовлетворять эти потребности. Основы нашего восприятия покоятся на законах и принципах, имеющих глубоко объективный характер. Психофизиологические основы нашего восприятия не так-то быстро меняются и не зависят от моды. Поэтому архитектор-художник должен поднимать (а не следовать за модой) потребителя до понимания этих объективных законов искусства архитектуры, которые учитывают *нашу способность* восприятия форм и пространства и которые базируются на основах гармонических и ритмических сочетаний и *взаимодействий форм* и пространства. Техника же, которую использует архитектура, сама должна быть подчиненной в оформлении принципам архитектуры. [...]

Группа архитекторов-«рационалистов» — продукт нашего времени, полного динамизма и энергетики. Им мы обязаны внесением в современную архитектуру понятия *времени* как четвертого измерения, характеризующего объемно-пространственные архитектурные формы, считаясь с тем, что, возводя колоссальные по размерам сооружения, современный архитектор мало того что обязан считаться с пространством, — должен уметь *выявлять его и организовывать* для современного потребителя архитектуры, не имеющего возможности сразу охватывать и воспринимать это пространство из-за его больших протяженностей. Это особенно важно для современного потребителя, не созерцающего постройку в покойном стоянии, но быстро идущего или проезжающего мимо больших построек, сооружений,

кварталов, городов и т. д. Даже отбрасывая задачу эстетического порядка, перед архитектурой современных больших городов, фабричных построек и пр. стоит утилитарная задача — быть решенной таким образом, чтобы современный ее потребитель мог легко *ориентироваться* в сложной системе их улиц, площадей или помещений. Естественно, что все это вместе взятое должно влиять на архитектурную форму и на самый принцип архитектурного оформления.

Раз мы воспринимаем архитектурные ансамбли постепенно, по мере того как мы приближаемся, минуем и удаляемся от их главных архитектурных форм, то и самый архитектурный прием оформления эту *постепенность и временную последовательность восприятия* должен учитывать, должен соответственно решать эти задачи. А решить их можно только средствами искусства: решая проблему формы, пространства, применяя законы архитектурной конструкции и композиции (пропорций, динамики, ритма) в их взаимном сочетании и взаимодействии. [...]

Современная эстетика, говорят «рационалисты», — в экономии психофизической энергии человека. Основная задача эстетики — не учить и способствовать тому, чтобы у потребителя развивались способности пассивного созерцания и любования объектами архитектуры, а решать проблему с такой выразительностью и организованностью формы и пространства, которые были бы способны поднимать, будить энергию, обогащать эмоции человека (не эстетствование, а здоровая эстетика).

Современная эстетика может и должна делать практически нужные решения и давать ответ на потребность человека жить и передвигаться в пространстве, жить, что значит полно чувствовать, понимать и совершенствоваться. Архитектура своей активной силой, системой организации и *оформления* вещных форм и *видимого* пространства должна этому способствовать, чтобы быть не только «полезной» в узком утилитарном смысле (давать кров, уют и пр.), но глубоко *социально полезной,* как *культурный, организующий и радующий жизненный фактор.* Вот почему, по мнению *«рационалистов»,* формально организующие объективные принципы архитектуры должны быть распространены на все строительство, не исключая и чисто инженерное. Ведь ни техник, ни инженер, не будучи соответствующим образом подготовлены, не знают этих принципов. Специалистом и единственным в области строительства знающим и культурным организатором может быть только соответствующе образованный архитектор-художник.

Тесной связи архитекторов-«рационалистов» с нашей высшей художественной школой мы обязаны введением и научной и методической разработки нового психоаналитического метода изучения

искусств. Практическое изучение раздельно формальных основ и законов искусства архитектуры, учет основ нашего восприятия, степеней воздействия на нас тех или иных форм и серьезные, синтетического характера композиционные работы дают нашему студенчеству правильный метод к решаемым им архитектурным задачам. Особенно станет наглядным значение нового *метода,* если припомнить царивший в области архитектуры чисто бумажный и графический уклон, потерю *здоровых* формальных принципов и общеархитектурных традиций и, наконец, послереволюционный отказ русской архитектуры от канонов исторических стилей. *Новый метод* серьезного психоаналитического изучения архитектуры дает надежную основу для современного архитектора-художника, толкая его на *правильный* путь понимания архитектуры как *трехмерного пластически-пространственного искусства,* с необходимостью считаться с условиями среды, цели, материала, из которого сооружение возводится, и связуемых в целостный, архитектурный организм *формальной идеей,* вложенной в него архитектором-художником. [...]

Может быть, часть нашей пролетарской молодежи, воспитанная на психоаналитическом методе, предложенном «рационалистами», сможет наиболее верно и скоро начать планомерную работу в современной русской архитектуре, которая приведет в конечном к созданию *монументального стиля.* Архитектура станет тогда не индивидуальным искусством, боящимся, как бы не прослыть эстетствующим и потому старающимся доказать свое «особенное» родство с техникой и инженеризмом, а искусством, эпически спокойно и мощно, одновременно *выражающим* мысли, чувствования и идеи и *удовлетворяющим* материальные потребности в жилье, отдыхе, радости и труде современного общественного коллектива. [...]

АРХИТЕКТУРА И НАША ШКОЛА[10]. 1927 г.

На фоне быстрого роста промышленности — кризисов, колоссальных накоплений богатств и последней степени бедности пролетариата — развивалась современная нам архитектура. Она честно, как могла, служила двум главенствующим классам — мелкому буржуа и богатеющему промышленнику-капиталисту.

В результате — два пути, по которым шло развитие архитектуры: 1) путь индивидуалистических тенденций, анархического эстетствования личностей художника-архитектора и потребителя, путь, *далекий от строгих форм и законов композиции,* и 2) путь техники с ее «железными» законами полезности, экономичности и узкой утилитарности — *путь попыток посредством математических и механических выкладок построить искусство архитектуры.* Эти пути дали нам,

с одной стороны, декадентство и модернизм, с другой — конструктивизм и дальнейшее его видоизменение — функционализм.

Консерватизм архитектуры, являющейся частично следствием тесной связи с материалом, с назначением, для которого сооружение предназначается, с бытом,— заставил ее отставать от темпа современной жизни. А удивительный прогресс во всех областях техники совершенно сбил архитектуру с толку, так что она не только не могла коллективизму нашей советской действительности что-либо предложить, но, наоборот, забыла то, чем она была единственно ценна во все времена — свои средства искусства организовать и оформлять объемные формы и пространство, рационально используя материальные средства и технические конструкции. Ведь только строить целесообразно умеет и чистая техника. Понятно, что отказ от искусства архитектуры мог только заставить или подражать этой технике, или заниматься конструктивистским романтизмом и революционной фразеологией.

Вот почему в такой переходный момент, который сейчас переживает русская архитектура, весьма существенным становится вопрос о постановке у нас архитектурного образования. Сможет ли наша архитектурная «смена» дать решение задач, поставленных русской общественностью, сможет ли она быть созвучной сущности и чаяниям современного потребителя. [...]

Архитектура должна перестать быть анархией индивидуалистических вкусов, толкований и чувствований, она должна стать научной ценностью, отчетливо выяснившей свои законы композиции и конструктивные принципы организации архитектурных форм и пространства (подобно искусству музыки). Эти основы архитектуры должны отчетливо сочетать в себе как формальную, так и общеидеологическую и материальные стороны, из которых слагается каждая архитектурная форма. Для этого архитектурное образование должно быть широко поставлено как в отношении изучения общественно-экономических и технических дисциплин, так и в отношении дисциплин художественных, базирующихся на биологических и физиологических основах нашего восприятия видимого. Ведь определенный цвет, форма и т. д. обладают определенной закономерностью, способной вызывать у зрителя определенные ощущения. Это не безразлично даже со стороны чистой полезности. Современная наука и практика теперь начинают весьма и весьма считаться, например, с тем, как окрашены рабочие мастерские, где расположен свет, ибо от этого зависит продолжительность сохранения рабочим энергии и работоспособности. Завтра также будет учитываться сама форма этих мастерских, ибо форма, целесообразно воспринимаемая глазом, может беречь эту энергию еще дольше.

Эти мысли были сформулированы и вылились в новом психоаналитическом методе изучения искусства архитектуры. В основу метода был положен экспериментальный анализ свойств и качеств архитектурной формы и формальных архитектурных принципов и законов. Аналитический характер метода не только должен был научить учащегося полно разрешать поставленные задачи, но и приучать к действию, а не созерцанию. [...]

Хочется верить, что наша «смена» правильно поймет задачи, поставленные перед архитектурой нашей современностью. Наш потребитель архитектуры — народная масса (не классы) — нуждается не только в целесообразных сооружениях, но и в сооружениях одновременно радостных, закономерных и зрительно выразительных. Нужны не только сооружения с ярко выраженным режимом и функциональным размещением помещений, но и формально и идеологически понятные и убедительные.

Хочется думать, что, минуя большие отклонения от прямой линии искусства архитектуры, новые архитектурные силы приведут нас к монументальному стилю современности, который не будет бояться ни уклонов в сторону эстетствующей техники, ни в сторону кажущейся бездушности формализма. Это будет здоровый и эстетический стиль.

АРХИТЕКТУРНЫЙ ФАКУЛЬТЕТ ВХУТЕМАСА [11]. 1927 г.

[...] Вновь формировавшаяся жизнь государства, ряд открывшихся возможностей и совершенно новые задачи, вставшие перед высшей художественной школой, потребовали пересмотра не только целей, учебных программ и методов преподавания архитектуры, но сделали необходимым пересмотр и разрешение ряда общих принципиальных архитектурных вопросов.

С момента революции искусство, и архитектура в частности, становились делом не отдельных лиц или классов, а культурным делом целого общества и государства.

Новые условия накладывали и новые обязательства. Вместо индивидуалистических задач, которые решало искусство накануне революции, вызывая пассивные чувствования и эстетические переживания, перед искусством встала ответственная задача: быть могучим активным организатором и оформителем нашей жизни и быта. Вместо анархических действий художника и потребителя опять, как в лучшие времена расцвета архитектуры, стали необходимыми гармоническое сочетание и использование совместно средств науки, искусства и техники.

Государство нуждалось не в чиновниках, умеющих работать в шорах трафаретных форм и стилей, а в активных работниках-борцах с развитым образным мышлением, с волей, воспитанной к творческому труду, верящих в свои силы и в возможность создать новое в архитектуре. Владеть современными техническими средствами и научными знаниями и уметь коллективно работать — стало обязательным.

Многообразие возникших перед архитектурой задач не могло не коснуться архитектурного образования. И, конечно, они не могли быть разрешены сразу и совершенно.

Для решения и даже постановки этих задач в иных условиях потребовался бы ряд десятилетий. Только бурная и увлекательная своею молодостью и действенностью жизнь искусств в первые послереволюционные годы делала чудеса во времени. Целый ряд задач в области архитектурного образования был поставлен благодаря удивительной потенциальной силе именно этого периода.

Преодолевая материальные затруднения, иногда очень сильное противодействие со стороны сторонников старого, необорудованность мастерских, лабораторий и аудиторий, холод и голод, передовая часть профессуры и студенчества факультета закладывали кампи (пускай не всегда достаточно конструктивно) фундамента новой архитектурной школы. Вековой холод «академизма» с его, казалось, «на веки» консервированным методом, убивавшим все живое и творческое в студенчестве, был решительно разбит.

В противоположность прошлому, обращавшему главное внимание на сообщение рецептурных сведений и передачу необходимых навыков по мастерству, архитектурному факультету пришлось остановиться на совершенно иной установке воспитательных и образовательных моментов обучения архитектуре.

Воспитательный момент обучения должен был, по возможности, включить не только все умение и все мастерство искусства архитектуры, но сознательное и критическое применение и использование студентами средств архитектуры в своих конкретных практических работах.

Момент образовательный должен был включить все современные знания об архитектуре и строительстве.

Для этого стало необходимым не только общие специальные и технические дисциплины, но и художественные строить на научном базисе, основывая знания искусства на анализе и экспериментальном изучении его свойств, качеств и композиционно-организующих законов. Считаясь с природой искусства и технических знаний, следовало увязать как время, отводимое на изучение каждого из них, так и сочетание этого времени друг с другом. Длительность времени,

необходимая на обучение мастерству, должна была быть строго согласованной с теми знаниями, которыми студент в данный момент обладает. Это диктовало необходимость остановиться не на предметной, а на курсовой системе обучения.

Реформа специальных и технических дисциплин не была первоочередной, так как не имела особо болезненных отклонений и недостатков, которыми обладали художественные дисциплины в старой школе. [...]

В области реформы художественного воспитания и образования стояли задачи более неотложные и существенные. Здесь почти заново нужно было создавать действительно научно обоснованное преподавание и разбираться в природе художественных дисциплин, имеющих в процессе реализации как технически строительные проблемы, основанные на наших логических выводах и знаниях, так и проблемы художественно-формальные, покоящиеся на объективных биологических и физиологических основах нашего восприятия форм и пространства. Смешение архитектуры с чистым строительством привело бы факультет к совершенно неправильным выводам и уклонам.

Согласно поставленной цели: практически подготовлять и образовывать архитекторов-художников, являющихся одновременно высококвалифицированными *мастерами-композиторами* в области художественного оформления сооружений и планировок населенных мест и *строителями,* владеющими знанием современной техники и экономики строительного дела, а также готовить кадры исследователей и педагогов для высших художественных училищ (по специальностям: истории и теории архитектуры и архитектурного проектирования). [...] [12]

примечания

[1] Из статьи в журнале «Советское искусство», 1926, № 3, стр. 20—24.
[2] Статья опубликована в журнале «Советское искусство», 1926, № 6, стр. 8—17.
[3] Понятие «оформление» Н. Докучаев, как, впрочем, и теоретики конструктивизма (А. Ган, М. Гинзбург) употребляет в смысле — «формообразование», «придание формы», «формирование».
[4] Храм Христа Спасителя в Москве был сооружен по проекту арх. К. А. Тона в 1837—1883 гг. Снесен в связи со строительством Дворца Советов СССР.
[5] Из статьи в журнале «Советское искусство», 1926, № 8—9, стр. 3—9.
[6] Из статей в журнале «Советское искусство», 1927: № 1, стр. 5—12; № 2, стр. 7—15.
[7] К первому направлению Н. В. Докучаев относит часть членов Московского архитектурного общества (МАО), Ленинградского общества архитекторов

(ЛОА), Ленинградского общества архитекторов-художников (ЛОАХ), ко второму — членов Объединения современных архитекторов (ОСА), к третьему — членов Ассоциации новых архитекторов (АСНОВА).

[8] Имеются в виду конкурсный проект Центрального телеграфа в Москве братьев Весниных 1925 г., конкурсный проект «Ночлежный дом в Москве» И. Голосова, конкурсный проект здания газеты «Чикаго-Трибюн» В. Гропиуса 1922 г., конкурсный проект Дворца Труда в Москве братьев Весниных 1923 г. и др.

[9] Речь идет о конкурсе, объявленном Московским архитектурным обществом в конце 1925 г. на проект «Дома текстилей», в Москве, на Варварке (ныне улица Разина). Говоря о работах функционалистов, Н. Докучаев имеет в виду проект М. Гинзбурга, получивший третью премию.

[10] Из статьи в журнале «Строительная промышленность», 1927, № 2, стр. 123—125.

[11] Из статьи в сб. «Архитектура Вхутемаса» (М., 1927, стр. V—VII).

[12] Архитектурный факультет получает следующую структуру: 1) основное отделение с одногодичным курсом обучения и 2) собственно архитектурный факультет с II, III, IV, V (полугодичным) курсами (второе полугодие V курса отводится на выполнение дипломной работы).

БОРИС МИХАЙЛОВИЧ ИОФАН

(р. 1891)

Борис Михайлович Иофан принадлежит поколению архитекторов, творческая деятельность которого широко развернулась в период поисков новых принципов зодчества, связанных с развитием техники XX века и стремлением пластическими средствами выразить идеи социального прогресса, гуманизма и демократии.

Зодчий глубоко знает и любит классическое искусство, но он считает, что изучать и знать старое нужно лишь для того, чтобы идти вперед.

Б. М. Иофан родился в 1891 году в Одессе. Двенадцати лет он поступил в Одесское художественное училище. Иофан не нашел среди преподавателей-архитекторов примеров для подражания. На первых порах обучения он охотно берет уроки мастерства у живописцев Ладыженского и Костанди, а затем его любимым наставником становится скульптор гарибальдиец Иорини — один из основателей училища. Не случайно проект загородного дома (последний перед выпуском), решенный молодым архитектором в очень сдержанной манере, без обязательных тогда аксессуаров традиционного декора, читается как фон для скульптуры.

После окончания в 1911 году училища и отбытия воинской повинности Иофан уезжает в Петербург, где работает на стройках в качестве помощника у ряда столичных архитекторов.

В начале 1914 года Иофан едет в Италию. Там в 1916 году он успешно заканчивает архитектурный факультет Высшего института изящных искусств (Regio Istituto Superiore di belle arti in Roma). В качестве дипломного проекта Иофан представил архитектурный монумент-мемориал жертв первой мировой войны, в котором впервые ярко проявилось его тяготение к монументальным объемно-пространственным решениям, композиционно органически связанным с окружающей природой.

В Италии Иофан работает вначале помощником у известного римского архитектора Бразини, выступает на конкурсах, а затем самостоятельно строит жилые дома в предместьях Рима: Монте Верде (1916) и Колина Вольпи (1922), в г. Нарни (1918). В это же время ему представляется возможность соорудить (частично) колумбарий в Нарни и капеллу Амброджи на римском кладбище Сан Лоренцо (San Lorenzo fuori le Mura, 1919—1920). Параллельно с практическим строительством он учился в Высшей инженерной школе (R. Scuola d'applicazione per gli ingegneri in Roma), что позволило в дальнейшем со знанием дела разбираться в вопросах строительной механики и организации строительного производства.

В 1921 году, в год прихода к власти фашизма, Иофан вступает в Коммунистическую партию Италии. Через полвека ЦК ИКП, награждая архитектора памятной медалью, напишет ему: «Вы всегда поддерживали тесную связь в духе пролетарского интернационализма и принимали живое участие в нашей борьбе».

Незадолго до возвращения на Родину Борис Михайлович Иофан спроектировал в Италии первое за рубежом Посольство Союза ССР (1923). Скульптурная композиция, завершавшая это здание, выражала основополагающую идею советского государства — союз рабочих и крестьян.

В 1924 году Иофан вернулся в СССР. С жаром человека, истосковавшегося по Родине, архитектор включился в восстановление народного хозяйства. Он уезжает в Донбасс, проектирует и строит там рабочий поселок Штеровской электростанции. В этом поселке (1924), а затем в жилых домах по Русаковской улице в Москве (1925), можно проследить его стремление ответить на новые социальные условия. Так, он компонует жилые дома не изолированно друг от друга, а в едином комплексе, с озелененными открытыми дворами.

При проектировании и строительстве (1928—1931) огромного жилого массива по улице Серафимовича в Москве, архитектор совместно с Д. М. Иофаном смело ищет и находит новые приемы. Тесный участок, зажатый между каналом и рекой, на котором предстояло разместить своего рода фаланстер (более пятисот квартир, клуб, кинотеатр, спортзал, библиотеку, универмаг, столовую, детский сад, ясли, механическую прачечную), предопределил многоэтажный характер композиции. В сложных условиях архитектор сумел найти новое объемно-пространственное решение. Весь комплекс был запроектирован из зданий-блоков, сгруппированных вокруг трех внутренних открытых дворов, связанных между собой высокими проездами. Крупные помещения общественного назначения выделены отдельными объемами и ясно читаются на фоне жилой части всего сооружения.

Включенный в общий массив дома кинотеатр «Ударник» свободен от недостат-

ков, свойственных встроенным или пристроенным помещениям данного назначения, и по своей архитектуре и инженерному решению является новаторским произведением первых лет становления советского зодчества. Архитектура кинотеатра, подчеркивающая его назначение и особенности, не растворяется в архитектуре жилой части комплекса, а становится элементом, организующим пространство. План зрительного зала решен в форме трапеции, суживающейся к экрану. Амфитеатровый прием размещения 1500 зрителей создает одинаковые условия видимости со всех мест. Кинозал перекрыт железобетонным арочным сводом большого пролета. Новаторское решение дополнено устройством, позволяющим при желании раскрыть крышу и демонстрировать фильмы под открытым небом.

В период постройки этого крупного объекта по проектам Иофана сооружались также: здание опытной станции Химического института им. Карпова (1927), часть комплекса Сельскохозяйственной академии им. Тимирязева (1929—1932), подмосковный санаторий «Барвиха» (1929—1935), представляющий одну из больших его удач.

С 1931 года начинается почти двадцатипятилетний период интенсивной творческой деятельности мастера в области проектирования и строительства монументальных сооружений. Иофан принимает активное участие в конкурсах на проект Дворца Советов, неизменно лидируя на всех этапах (высшая премия на Всесоюзном открытом и решение о принятии в основу окончательной разработки сооружения его проекта — на заключительном конкурсе в мае 1933 г.). На протяжении всей работы по проектированию Дворца Советов*, от графического

* В дальнейшей разработке проекта участвовали в качестве соавторов архитекторы В. А. Щуко и В. Г. Гельфрейх. Скульптор — Д. С. Меркуров.

осмысливания задачи, до ее яркого воплощения в четких, характерных объемах и пластической обработке фасадов, Иофан настойчиво и последовательно ищет выражения идейно-художественного образа сооружения для массовых народных собраний и как памятника основателю советского государства. Первая задача, естественно, вызывала ассоциации с подобного рода сооружениями античности — древними амфитеатрами, планировку и пропорции которых мастер проникновенно изучал и великолепно знает. Идея Большого и Малого полукруглого залов, возникшая еще на предварительном конкурсе, осталась непременным основополагающим элементом архитектурной композиции на всех этапах разработки его проекта. Скульптурное завершение, намеченное в первоначальных предложениях Иофана, в процессе дальнейшей работы получило монументальное выражение, надолго предопределившее образ здания.

Благодаря принципиальной схеме, характерной для русской архитектуры — ярусности, выразительной пластике объемов, высотности, — сооружение не подавляло грандиозностью абсолютных размеров, а становилось мощной вертикалью, композиционно объединяющей весь город. В градостроительном отношении зона архитектурного влияния Дворца Советов поддерживалась сооружением ряда высотных зданий, которые создавали новый силуэт столицы и в дальнейшем сказались на масштабе всей ее застройки.

Война помешала осуществить Дворец Советов, но его роль в истории советской архитектуры трудно переоценить. О новых эстетических нормах, о том эмоциональном воздействии, которое могло бы иметь это произведение, возможно отчасти судить по другим работам архитектора, воплощенным

в натуре в период интенсивного проектирования и строительства Дворца Советов.

В 1937 году по проекту Иофана сооружен Советский павильон на Международной выставке в Париже (диплом «Гран при», золотая медаль, Государственная премия СССР), а в 1939 — Советский павильон на Международной выставке в Нью-Йорке (архитектору присвоено звание почетного гражданина города). Произведения эти не укладываются в обычные рамки архитектурных сооружений временного типа. В них автор показал умение не только органически связать внутреннее пространство и внешний объем, но в равной мере мастерски заставить работать на архитектурный образ и окружающую среду. Так, в обоих павильонах на крайне неудобных участках: в первом случае — чрезмерно узком и вытянутом, во втором — неправильной, ломаной формы, он нашел композиционные решения, превратившие недостатки в преимущества. Анфилада выставочных залов павильона в Париже, была выражена объемами, силуэты которых, нарастая уступами к главному фасаду, сообщали сооружению легкость и динамичность, смело подхваченную стремительными формами скульптуры «Рабочий и колхозница» (скульптор В. И. Мухина).

В нью-йоркском павильоне кольцевая галерея выставочных залов создавала внутреннее пространство под открытым небом: через пропилеи можно было попасть как бы на территорию Советского Союза — в амфитеатр, организованный вокруг обелиска, который вместе с фигурой «Рабочий» (скульптор В. А. Андреев) составил вертикальную ось архитектурной композиции и служил выразительным ориентиром в окружающем пространстве.

Павильон СССР в Париже производил неизгладимое впечатление. Это была зримая

победа идеи синтеза искусств — архитектуры и скульптуры.

Б. Иофан смело использовал возможности современной инженерии: металлический каркас, листовую нержавеющую сталь, электросварку. Советская архитектура сказала новое слово в мировом пластическом искусстве. Длительный спор между функциональной, конструктивной или образной ролью архитектуры разрешился их классическим сочетанием благодаря правильно понятой зодчим социальной задаче.

В 1939—1944 годах по проектам Иофана в Москве осуществлена станция метрополитена «Бауманская», в 1947 — здание лаборатории института физических проблем Академии наук СССР, в 1949 — Нефтяной институт им. Губкина. Еще раньше Иофан участвовал в конкурсе на проект здания Наркомата тяжелой промышленности СССР в Зарядье (1935). Его проект полиграфического комбината и редакции газеты «Известия» в районе Киевского вокзала был принят к осуществлению (1940). Им также разрабатывался проект восстановления и реконструкции Театра им. Евг. Вахтангова (1943), проекты центров Сталинграда (1943) и Новороссийска (1945), проект высотного 32-этажного дома в Москве (1947), эскизный проект нового здания Московского университета им. Ломоносова на Ленинских горах (1948) и ряд памятников гражданской и Великой Отечественной войн.

Период после начала 50-х годов заполнен в творчестве архитектора решением главным образом градостроительных задач. Активный участник составления Генерального плана реконструкции Москвы 1935 года и автор проекта схемы генерального плана восстановления Новороссийска в 1945 году, он оказался хорошо подготовленным для участия в разработке проблем послевоенного строительства столицы.

В качестве руководителя творческого коллектива одной из мастерских института «Моспроект» Иофан осуществлял проектирование застройки и реконструкции территории Шереметьевской улицы, а также районов северного Измайлова и Сокольников (1955—1970). Под его руководством спроектированы и построены жилые 16-этажные дома на Щербаковской улице (1962). По проекту Иофана сооружен Государственный центральный институт физической культуры в Измайлове (1964—1974).

Иофан не хочет быть законодателем непреложных правил. Он всегда ищет и варьирует и поэтому скорее готов учиться, чем учить. Но все, что зодчий построил, спроектировал и проектирует, — принципиально. Он постоянно старается анализировать свои работы с точки зрения высоких задач пластического искусства и обобщить их, прежде всего для себя самого, в виде определенных выводов. Поэтому его выступления на творческих совещаниях и в печати, быть может, иногда дискуссионные, представляют большой интерес для истории и не утрачивают своей актуальности.

ОБ АРХИТЕКТУРЕ КАК ИСКУССТВЕ.

О СВЯЗИ МИРОВОЗЗРЕНИЯ И ИСКУССТВА[1]. 1939 г.

[...] Искания большого монументального искусства в прошлом сплошь и рядом терпели неудачи и заканчивались глубокими творческими кризисами. Эти неудачи были обусловлены внутренней противоречивостью, свойственной даже периодам наиболее высокого расцвета искусств в различные эпохи.

Отсутствие цельного мировоззрения, конфликт художника с окружающей средой часто порождали противоречия между формой и содержанием в художественном творчестве. [...]

[...] Цельность мировоззрения и жизненная правдивость творчества, связь этого творчества с народом, отсутствие противоречий

между художником и обществом — таковы предпосылки большого искусства, которые даны [...] нашей социалистической культурой, свободной от противоречий старого мира.

АРХИТЕКТУРНАЯ ИДЕЯ И ЕЕ ОСУЩЕСТВЛЕНИЕ[2]. 1938 г.

[...] В возникшем у меня замысле Советский павильон (на Международной выставке 1937 г. в Париже. — *И. Э.*) рисовался как триумфальное здание, отображающее своей динамикой стремительный и мощный рост достижений первого в мире социалистического государства, энтузиазм и жизнерадостность нашей великой эпохи построения социализма, когда труд есть дело чести, дело доблести и геройства.

Эту идейную направленность архитектурного замысла надо было настолько ясно выразить, чтобы любой человек при первом взгляде на наш павильон почувствовал, что это — павильон Советского Союза. Так, недостаточно было запроектировать красивое здание, — надо было выразить в его архитектуре то, что отличает нашу Советскую страну, страну социалистической революции, от капиталистических стран.

Я был убежден, что наиболее правильный путь выражения этой идейной целеустремленности заключается в смелом синтезе архитектуры и скульптуры.

Советский павильон мне представлялся как здание с динамичными формами, с нарастающей уступами передней частью, увенчанной мощной скульптурной группой. [...] как бы летящей вперед, как незабываемая луврская Ника — Крылатая победа. Очень скоро родился образ этой скульптуры, юноша и девушка, олицетворяющие собой хозяев советской земли — рабочий класс и колхозное крестьянство. Они высоко вздымают эмблему Страны Советов — серп и молот. Я рисовал их [...] с складками одежды, [...] относимыми назад порывистым ветром, который они преодолевают в своем мощном устремлении вперед. Этим складкам соответствовали горизонтали карнизов. Ритмичному нарастанию объемов головной части отвечала уступчатость застекления бокового фасада, обусловленная расположением основных помещений и внутренней лестницей.

В синтетическом решении павильона были приняты ранее не применявшиеся соотношения между скульптурой и зданием: скульптура занимает около трети всей высоты сооружения.

При этом я стремился к органическому синтезу архитектуры и скульптуры, решая как общую композицию здания, так и его детали таким образом, чтобы здание не мыслилось без венчающей его скульптуры. Как архитектура, так и скульптура подчинены единому

порыву вперед и ввысь — динамике движения и роста. При этих условиях скульптура, как мне кажется, приобрела новое архитектурное качество, становясь не деталью архитектурной отделки, а одним из основных архитектурных объемов сооружения, но выполненным средствами пластического искусства.

Советский павильон должен был быть архитектурно значительным сооружением, чтобы не затеряться в пестром конгломерате выставки. [...] Естественно, что в архитектурном образе Советского павильона не могли иметь место приемы рекламного порядка. Надо было решить здание в лаконичных современных формах, чтобы оно легко воспринималось с далекого расстояния и ясно запечатлелось в памяти.

Основная трудность при этом была в нахождении пропорций как самого здания, так и тех лаконичных архитектурных деталей, которые должны были дать основные акценты общей простой композиции. Большое значение в этом отношении имело решение главного входа с широкой парадной лестницей и двумя монументальными объемами, организующими подходы к павильону и дающими своей статикой необходимый контраст общему динамическому решению сооружения. Кроме того, благодаря высокому стилобату с парадной лестницей и этим скульптурно обработанным боковым объемам перед Советским павильоном образовалась своя, несколько приподнятая, площадь. Попадая на нее, посетитель до некоторой степени изолировался от общей выставочной территории и мог получить от павильона целостное впечатление, воспринимая его как законченный и определенный ансамбль. [...]

[...] Необычные отношения ширины и длины здания [...] были продиктованы заданным участком [...] павильон должен был сооружаться в сравнительно узкой аллее больших платанов, причем лишь головную часть разрешалось освободить от насаждений. Второй особенностью места было то, что павильон сооружался над тоннелем, проложенным для пропуска уличного движения по выставочной территории. Эти особенности, вызывавшие необходимость в специфических инженерных конструкциях, я стремился органически включить в архитектурное решение павильона. Так, например, уклон тоннеля был использован для большой внутренней лестницы, дающей возможность парадного решения и открывающей перспективу на анфиладу расположенных выше залов. [...]

[...] Когда у меня возникла идея о мощной скульптурной группе, венчающей здание, я предполагал, что она должна быть выполнена из дюралюминия или другого металла, применяемого в самолетостроении [...] впоследствии [...] выяснилось, что наиболее удобным материалом является, как в техническом, так и художественном отно-

шении, нержавеющая хромоникелевая сталь. [...] она оказалась очень благородным материалом, хорошо принимающим светотень, меняющим свои оттенки в зависимости от цвета неба, проходящих облаков, солнечного освещения, благодаря чему скульптуре сообщается большая легкость, воздушность без ущерба для монументальности. [...]

[...] В общем решении интерьера павильона мне хотелось дать впечатление единого и цельного внутреннего объема, соответствующего общей композиции здания. [...]

[...] Лейтмотивом внутренней обработки павильона являются профилированные карнизы, прямолинейность которых подчеркивается сводчатыми перекрытиями, и уступчато обработанные пилоны и порталы. Я стремился дать строгие и четкие профили, отвечающие характеру членения фасадов, создавая этим единство внешних и внутренних архитектурных решений.

Кроме того, обработка вестибюля связывается с главным фасадом применением однородных материалов — мрамора и нержавеющей стали в виде профилированных полос и металлических литер [...] на стенах, а также введением стальных полос в отделку мозаичного пола. [...]

О НОВАТОРСТВЕ В АРХИТЕКТУРЕ[3]. 1940 г.

[...] Новое содержание архитектуры, как и всякого другого искусства, требует и новых формообразований, основанных на глубоком знании образцов мировой архитектуры, глубоком изучении мастерства зодчих прошлых эпох. Наша архитектура должна быть динамична, целеустремленна и в то же время проста, монументальна и радостна, понятна и близка трудящимся. [...]

[...] Смешно выглядят попытки некоторых архитекторов сочетать старые формы с новой техникой.

[...] Иногда в помещении, перекрытом металлическими балками, делают ложные своды [...] прибегают к приему, при котором огромные, ничего не несущие, кроме собственного веса, колонны приставляют, приклеивают к фасаду здания. [...]

[...] Всякое искусство сильно только тогда, когда оно правдиво.

Новая техника дает нам, советским архитекторам, такие возможности, о которых не могли и мечтать мастера прошлого. [...]

[...] Роль техники в современном сооружении колоссальна. [...]

[...] Конечно, надо предостеречь от искания нового ради новизны. Все новое хорошо только тогда, когда оно отвечает требованиям жизни, требованиям великих задач нашего народа, нашей социалистической Родины. [...]

[...] Мы обязаны тщательно изучать творчество великих мастеров прошлых эпох, знать современное искусство, но делать это необходимо для того, чтобы на этой базе создать новую, еще более совершенную советскую архитектуру.

Хочу напомнить слова великого Микеланджело Буонарроти. Он говорил: кто едет за другими, никогда их не обгонит, и кто сам не умеет работать как следует, никогда не сумеет как следует воспользоваться лучшими произведениями прошлого. [...]

О МОНУМЕНТАЛЬНОСТИ И СТИЛЕ. 1944 г.

[...] Монументальная архитектура собирает в себе все лучшее, что имеется в зодчестве данного времени и прошедших эпох, в ней кристаллизуется новый архитектурный стиль. Монументальные постройки являются фокусами, в которых концентрируются наиболее жизненные архитектурные силы и в которых раскрывается новая страница в истории архитектуры. [...]

[...] Жилые дома вносили [...] свой вклад в создание стиля данной эпохи [...] монументальные общественные сооружения определяли собой архитектурный стиль эпохи. [...] ведущие типы сооружений вырабатывали характер архитектуры своего времени и создавали господствующую, законченную архитектурную систему, начиная от общих композиционных принципов и вплоть до деталей. Своим влиянием ... монументальные здания в каждую эпоху поднимали на более высокую ступень архитектуру жилых домов. Те общественные сооружения, которые являются великими произведениями зодчества, воплощают в себе лучшее, что содержится в художественном творчестве народа [4]. [...]

[...] Архитектура — не менее древнее искусство, чем музыка. С архитектурой связана жизнь человека от рождения до глубокой старости: мы работаем, творим, отдыхаем в окружении произведений архитектуры. Удовлетворяя самые насущные материальные потребности людей, архитектура обладает величайшей силой эмоционального воздействия на человека. Москвичи и те, кому посчастливилось побывать в столице, знают, какое радостное чувство вызывает наш Кремль, возникающий в солнечное утро перед взором советского человека; как торжественно выглядит Красная площадь, окруженная замечательными произведениями русской архитектуры [5]. [...]

О ТВОРЧЕСКОМ ПОДХОДЕ К НАЦИОНАЛЬНЫМ ТРАДИЦИЯМ [6]. 1949 г.

[...] Одной из отличительных черт армянской архитектуры является монументальность, простота и цельность. [...] Эти особенности при-

сущи постройкам, созданным древними армянскими зодчими. Использование этих черт показывает, что советская армянская архитектура питается истоками народной архитектуры.

Если говорить о характере архитектурных построек (речь идет о Ереване в 1949 г. — *И. Э.*), то можно заметить в них два течения, продолжение двух традиций — русского классицизма и армянской классической архитектуры. [...]

[...] Русский классицизм в числе ряда замечательных качеств обладает и такими, как ясная структура зданий и богатая, образная скульптурная обработка их. Достаточно вспомнить Адмиралтейство, где идея здания раскрывается скульптурами и барельефами, тем самым дополняя архитектуру. Конечно, применение классицизма без глубокой переработки будет выглядеть холодной архитектурой, далекой от нашей эпохи и не связанной с советской действительностью, не будет волновать и трогать нас.

Для армянской классической архитектуры характерны отдельные богато разработанные объемы зданий, умение обработать интересно и пластически фасады, что дает богатую игру света и теней, применение орнаментики как элемента архитектуры. Древнеармянские памятники производят мощное впечатление своей органичностью. Кажется, что они высечены из одного массива, несмотря на свое объемное пространственное богатство. Это создает впечатление большой цельности и монументальности. Прекрасна эта архитектура также тем, что она вся из камня — благородного и долговечного материала. Но простым перенесением этих замечательных качеств в нашу советскую архитектуру мы удовлетвориться не можем. Необходима глубокая творческая переработка [...] богатейшего народного наследства, иначе эта архитектура будет производить впечатление тяжеловесного средневековья, что противоречит нашей эпохе, демократическим принципам социалистической культуры [...]

АРХИТЕКТУРА И СОТРУДНИЧЕСТВО ИСКУССТВ[7]. 1951 г.

[...] Реальной почвой для осуществления сотрудничества искусств является прежде всего строительство больших архитектурных комплексов городских ансамблей — площадей, магистралей, парков, набережных. Затем крупных общественных зданий с их интерьерами. И наконец, жилых кварталов с индустриальными методами их сооружения.

Советские архитекторы, работающие над ансамблями, над планом всего города в целом, имеют возможность включить в арсенал художественных средств сильный и полнозвучный язык монументальной скульптуры и живописи. Архитектуре принадлежит инициативная

роль в осуществлении синтеза искусств. Именно на основе архитектурного задания чаще всего возникает необходимость творческого сотрудничества архитектора, скульптора, живописца, мастеров декоративного искусства и художественной промышленности.

Выдающиеся образцы синтетических художественных произведений создавались именно на этой основе. [...]

[...] Советская художественная культура, советское искусство социалистического реализма создали совершенно новые, небывалые перспективы для творческого сотрудничества искусств. [...]

[...] В наших условиях монументальное искусство впервые может говорить во всю силу своих художественных средств, ибо оно впервые обретает свое подлинное назначение — выражать идеи всего народа, воплощать образы, близкие всему народу. [...]

[...] Мы встречаемся [...] с совершенно новыми задачами, с новыми масштабами скульптуры и живописи, особым значением силуэта наружных скульптур, зависимостью скульптурного рельефа от высоты, на котором он расположен. Известно, например, какое огромное значение приобретает в монументальных искусствах чувство меры. К сожалению, бывают случаи, когда мы теряем это чувство [...], когда мы увенчиваем жилое здание таким количеством скульптур, которого хватило бы на несколько общественных зданий, или водружаем скульптуры, трактованные по своей пластике для обозрения с обычного расстояния, на верхушку многоэтажного здания. [...]

О МАТЕРИАЛЕ В АРХИТЕКТУРЕ

1959 г.

В подлинно реалистических произведениях архитектуры строительные материалы, конструкции, методы производства работ, функциональное существо зданий и сооружений, художественная выразительность форм всегда являются отдельными сторонами архитектуры, взаимно связанными и взаимно обусловленными. [...]

[...] Перед архитекторами и строителями открываются широкие пути использования новых строительных материалов, и в первую очередь полимеров. [...]

[...] Синтетические строительные материалы создадут новую эпоху в отечественном строительстве. Высокомолекулярные соединения — полимеры — обладают целым комплексом ценнейших для строительства свойств — легкостью, прочностью, высокими тепло- и звукоизоляционными качествами. Безусловно ценна их гидрофобность; из полимеров можно получать прозрачные и непрозрачные

материалы, матовые и полированные, не нуждающиеся в дополнительной обработке поверхности. Пластичность полимеров позволяет придавать им самую разнообразную форму; с применением этих материалов можно получать устойчивые краски и лаки различных цветов и оттенков.

Синтетические смолы и пластмассы в архитектуре и строительстве могут применяться как конструктивные материалы (для ограждающих стен в виде навесных панелей, для внутренних перегородок, санитарно-технических кабин и т. д.), как заполнители (тепло- и звукоизоляционный материал), как отделочные материалы для покрытия полов и стен, как архитектурно-декоративные материалы для витражей, панно, мозаики и скульптуры, как вяжущие и составы для защитных покрытий и пропитки различных материалов, что придает им прочность и предохраняет от атмосферных влияний, как составная часть растворов и бетона. [...]

[...] Архитектура современного советского массового строительства основана на поисках простых форм, хороших пропорций здания и его частей. Применение пластмасс в строительстве позволяет увеличить размеры элементов зданий и уменьшить их вес.

Высокое качество синтетических материалов, богатство и чистота цветовой палитры и их пластичность создают предпосылки для интересных архитектурных решений в новых и реконструируемых жилых районах. Необходимо уделять большое внимание цветовой композиции застройки, так как частая повторяемость типового дома требует, как правило, цветового разнообразия. Но не менее богатые возможности появляются и при разработке интерьеров жилых домов. [...]

[...] Единство материала внутренних стен комнат, соответствующие цвета стен и пола из полихлорвинилового линолеума позволят создать архитектурное единство интерьера. Плинтусы и раскладки из пластиков в местах, где перегородки, панели стен и перекрытия примыкают друг к другу, придают интерьеру законченный вид. Эти профили должны быть простыми и красивыми.

Для изготовления оконных переплетов и дверей могут быть использованы стеклопласт, полистирол и другие синтетические материалы, что позволит получить изделия высокого качества и необходимого для интерьера цвета [8]. [...]

АРХИТЕКТОР И СОВРЕМЕННОСТЬ

[...] Теперь каждому ясно, что архитектурное искусство требует не только художественного мастерства, но и глубокого инженерного познания новой строительной техники. Современный зодчий — это не оторванный от практики «житель» архитектурной мастерской, не

замкнувшийся в своей скорлупе художник. Это прежде всего человек, активно участвующий в самом строительном процессе, начинающемся на заводах, где изготовляются детали жилых домов[9]. [...]

ОБ АРХИТЕКТУРНО-ПЛАНИРОВОЧНЫХ ЗАДАЧАХ СТРОИТЕЛЬСТВА И РЕКОНСТРУКЦИИ ГОРОДОВ

О планировке столицы[10]. *1936 г.*

[...] Работая над планировкой центра Москвы (1935 г.— *И. Э.*), мы должны помнить, что речь идет не просто о городском центре, а о *центре столицы Советского Союза.* В новых границах центра... могут быть сконцентрированы правительственные, научные и общественные здания союзного и республиканского значения.

Вместе с тем возникает вопрос об организации ряда *районных центров,* которые объединяли бы общественную жизнь данной части города. Образование таких центров с большими площадями, красивыми общественными зданиями, театрами, кино, зданиями районных организаций, универмагами представляет интересную задачу, позволяет дать для каждой части Москвы своеобразное решение.

Увлекательной и благородной задачей представляется архитектурное использование *живописного рельефа Москвы.* Мы без достаточного внимания относимся к поучительным примерам архитектурного прошлого, [...] в античном мире — Афинский Акрополь, Палатин и Капитолийская площадь в Риме, в эпоху Возрождения — Ассизи, более поздние ансамбли Генуи и, наконец, умелое использование рельефа местности в Париже. Изучение этих замечательных ансамблей и приемов может подсказать нам немало интересных решений.

В самой Москве мы имеем один из интереснейших ансамблей в мире, расположенный на возвышенности: это Кремль с его живописной застройкой и развернутой перспективой на него с Москвы-реки и из других окрестных мест. [...]

Попутно возникает вопрос об *уличных пересечениях в разных уровнях* для упорядочения и ускорения городского движения путем устройства тоннелей. В Париже они начали уже применяться с большим успехом. В этом отношении рельеф Москвы облегчает задачу, требующую, конечно, самого тщательного исследования.

Юго-западный район Москвы, создающийся совершенно заново, должен стать образцом для строительства других социалистических городов. [...] к нему предъявляются большие требования, поскольку он должен стать образцовой частью столицы нашего великого Союза.

В отношении Юго-западного района у архитекторов не может быть извинений, что благодаря реконструированию старой Москвы им приходится идти на те или другие компромиссы.

В Юго-западном районе, где архитектор будет строить на чистом месте, при наличии громадного опыта постройки новых городов (пусть далеко не всегда удачного, но тем не менее поучительного опыта), при громадной подготовительной работе, проведенной широкими кругами советской общественности и большим количеством квалифицированных архитектурных сил, наконец, при огромном внимании к этому делу нашей партии мы имеем все возможности для создания действительно образцового города.

Нельзя думать, что удачное решение общего генерального плана Юго-западного района обеспечит победу. Необходима самая тщательная проработка *характера будущих ансамблей* (жилых — в первую очередь), *системы застройки квартала* так, чтобы он отвечал самым последним достижениям санитарии, гигиены, техники. [...]

Об архитектурном силуэте столицы

1936 г.

[...] Возможность создания силуэта города по определенному *художественно-архитектурному замыслу, а не на основе стихийного роста, как это имело место до сих пор в истории,*— задача исключительно увлекательная и заманчивая. Ясно, что для ее удачного решения потребуется много сил и времени, но упускать эту возможность, мне кажется, мы не вправе, ибо она дается нам победой социалистического строя и выполнение ее впишет новую замечательную страницу в историю мировой архитектуры [11]. [...]

1940 г.

[...] Существуют такие замечательные города, как Ленинград и Венеция, которые расположены на равнине. Как там решалась силуэтность города? В Венеции — главным образом кампаниллами, а в Ленинграде — шпилями. Иные приемы применялись в Москве и Риме, где архитекторы использовали разницу в рельефе местоположения города. В таком городе, как Москва, мы должны использовать разницу уровней и высотные сооружения [12]. [...]

О строительстве и реконструции городов

1940 г.

[...] Вопросы строительства и реконструкции городов поставлены у нас совершенно по-новому. Основная, руководящая идея, которой проникнуто все наше строительство,— это стремление обеспечить трудящимся максимальные бытовые удобства.

В городах Советского Союза, сооружаемых и реконструируемых по единому научно обоснованному плану социалистического расселения, стираются грани между центром и окраиной. Это обстоятельство открывает большие перспективы для создания заранее продуманных планов градостроительства и крупных архитектурных ансамблей.

Между тем застройка магистралей, площадей и архитектура отдельных зданий решается у нас не всегда правильно. Наблюдаются случаи, когда архитекторы находятся под влиянием примеров застройки исторически сложившихся старых городов, а между тем застройка их складывалась, как правило, стихийно. Конечно, знакомство с ансамблями некоторых средневековых площадей, сооружавшихся крупными мастерами зодчества без общего первоначального плана (например, пьяццо и пьяцетта Сан Марко [в Венеции] пьяццо Синьория во Флоренции, некоторые площади Рима, ряд площадей Ленинграда, Красная площадь в Москве), представляет огромный художественный интерес.

Необходимость подобных решений имеется и у нас и будет появляться впредь, особенно при реконструкции наших старых городов. Но в то же время следует помнить, что такие решения являются в значительной мере вынужденными, трудными и не всегда удачными.

Примером иного типа застройки служит Капитолийская площадь, построенная в XVI веке по проекту Микеланджело, площадь св. Петра, построенная в XVII веке по проекту Бернини, затем — в более позднее время — ряд ансамблей в Париже: площадь Согласия, площадь Звезды и т. д. Застроенные по заранее задуманному плану, эти площади представляют собой замечательные ансамбли. У нас классическими примерами ансамблевого решения является улица зодчего Росси, ансамбль, созданный Тома де Томоном при постройке Биржи, и ряд других ансамблей в Ленинграде.

Богатая опытом новой застройки, практика строительства и реконструкции наших городов наряду с большими достижениями не свободна от недостатков, о которых необходимо сказать. Если рассмотреть Калужскую улицу в Москве, застройка которой на большом отрезке произведена заново, то можно заметить следующее: несмотря на единый в общем характер архитектуры домов, там не получается законченного, цельного решения. В некоторой части новые дома производят впечатление случайно поставленных, без ясно выраженной архитектурной идеи в композиции магистрали. Несмотря на эти дефекты Калужская улица имеет ряд положительных качеств, среди которых надо отметить решения некоторых домов если не совсем с открытыми дворами, то со значительным приближением к этому. При реконструкции наших старых магистралей, например, улицы Горького, ведущими элементами архитектурной композиции могли

бы служить часто расположенные площади. Сама же магистраль должна представлять собой как бы подготовку к ним. В тех случаях, когда мы имеем дело с большими участками магистрали без площадей [...] необходимо бы создавать «композиционные акценты» в планировке самой магистрали в виде отдельных, архитектурно более интересно и богато решенных зданий.

Новые магистрали должны целиком или в значительной своей части застраиваться зданиями с открытыми дворами, озелененными, украшенными фонтанами и декоративной скульптурой. Это сразу преобразит характер наших улиц, придаст им радостный, открытый вид. Если к такой застройке магистрали присоединить еще озеленение улиц, как это часто встречается в европейских и в некоторых наших южных городах (например, проспект Руставели в Тбилиси), то мы получим отличную планировку реконструируемых и новых частей города [13]. [...]

1940 г.

[...] Наши магистрали должны иметь начало и конец, быть законченными произведениями архитектуры. На [...] магистралях [...] не должно быть [...] замкнутых стен, а сами улицы в целом напоминать замкнутые коридоры. Такими приемами архитекторы не могут создать настроения большой радости и бодрости, которая должна быть присуща произведениям социалистической архитектуры [14]. [...]

ОБ АРХИТЕКТУРНОМ ОБЛИКЕ ВОССТАНАВЛИВАЕМЫХ И ВНОВЬ СТРОЯЩИХСЯ ГОРОДОВ

1944 г.

[...] При восстановлении наших городов нельзя руководствоваться старой схемой планировки разрушенного города.

Надо вновь найти образ каждого из восстанавливаемых городов, выявить его своеобразное архитектурное лицо. При этом необходимо использовать опыт великих эпох прошлого и опыт современного градостроительства.

Определяющим фактором при этом должен быть характер восстанавливаемых городов и природа, среди которой город расположен. Особое внимание следует обратить на пластическую «скульптурную» связь города с окружающей местностью. В целом ряде городов нужно использовать рельеф местности, буквально «лепить» город в натуре, так же как сооружались, по всей вероятности, наши старые русские города. Расположение города вдоль реки, на берегу моря или на равнине должно оказать существенное влияние на композицию города.

Наряду с этим необходимо бережно и любовно подходить к архитектурному наследию, которым обладает город, если его памятники сохранились в какой-либо степени и обладают значительной художественной ценностью.

В особенности это относится к таким древним русским городам, разрушенным немцами, как Киев, Чернигов, Новгород, Смоленск, пригородам Ленинграда, центру Калинина и другим. Охрану архитектурного наследия при восстановлении наших городов необходимо при этом сочетать с требованиями, предъявляемыми к нашим современным городам.

Выявить архитектурный образ восстанавливаемого города — значит решить архитектурную композицию данного города. Большую роль при этом играет правильное и гармоничное взаимоотношение двух основных элементов города — массы жилых построек и главных общественных зданий, а также правильное и гармоничное архитектурное оформление площадей, магистралей, зеленых насаждений, парков и т. д.

Центральная часть города должна иметь особенно выдающееся значение в его архитектуре, так как центральная группа главных городских зданий и площадей является основным ядром архитектурной композиции города.

Законченное архитектурное оформление города должно характеризоваться также целостными и интересно оформленными подъездами к городу, причем особое внимание должно быть обращено на архитектуру и озеленение железнодорожных подъездных путей и на архитектуру железнодорожных зданий. Вспомним, как неинтересно, антихудожественно, захламленно выглядят почти во всех городах мира подъезды к ним.

Архитектор должен сделать из периферии города привлекательнейшую по архитектуре и озеленению часть его. Нужно слова «окраина города» вычеркнуть как архитектурное понятие.

В самых общих чертах можно разделить наши крупные города на несколько групп (столичные города требуют в своем архитектурном оформлении особого подхода).

В 1-й группе, с населением в 500 000 жителей и больше, должно быть создано несколько «опорных» архитектурно значительных ансамблей, которые должны быть подчинены главной, центральной части города.

Во 2-й группе городов, насчитывающих около 200—300 тысяч жителей, с меньшим числом районов, естественно, будет меньшее число опорных ансамблей.

В 3-й группе городов, с количеством жителей примерно в 100 000 человек и меньше, необходима всего лишь, может быть, одна опор-

ная архитектурно-монументальная часть города, с дополнительными ансамблями по районам города. [...]

[...] При такой классификации городов нужно иметь в виду, что значение города не всегда соответствует его размерам: малые города могут иметь иногда большое политическое, экономическое и историческое значение в жизни страны, что должно быть отражено и в архитектурном образе данного города [15]. [...]

1945 г.

[...] Новороссийск — характерный южный город, расположенный амфитеатром среди прекрасной природы, на фоне горных отрогов, спускающихся к морю. Мы поставили себе задачу органически вкомпоновать город в пейзаж и выявить лицо будущего Новороссийска, обращенное к морю. В основу проекта было положено стремление решить порт не только с технической стороны, но и включить его в ансамбль всего города. [...]

[...] Прежний Новороссийск [...] был отрезан в своей городской застройке от моря. Восстанавливая город, мы тесно связываем город с морем, создавая у берега моря главный городской центр с выходящей на море аванплощадью и с центральной площадью, на которой расположен главный ансамбль общественных зданий города (железнодорожный и морской вокзалы, культурные и административные здания). Главная парковая магистраль города, соединяющая Цемесский парк с берегом моря, объединит основные площади с расположенными на них архитектурными ансамблями (театральную, спортивную, главную). Парковая магистраль и соединенные с ней ансамбли образуют основной архитектурно-композиционный стержень города.

Новороссийск, крупный советский портовый город, задуман как парадные въездные «ворота» в Советскую страну. С моря на далеком расстоянии будут открываться перспективы центральной площади и главного ансамбля Новороссийска. При приближении к городу с моря все более отчетливо будут вырисовываться остальные ансамбли города [16]. [...]

1971 г.

[...] В минувшем [...] году (1970 г.— *И. Э.)* была завершена крупнейшая работа московских градостроителей: на рассмотрение и утверждение правительства передан проект нового Генерального плана развития Москвы, разработанный на расчетный срок 25—30 лет. Этот проект имеет исключительное значение для настоящего и будущего Москвы. [...]

[...] Проект нового Генерального плана — большой шаг вперед по сравнению с Генеральным планом 1935 года. В новом плане учитывается богатейший опыт социалистической науки градостроительства — самой передовой и гуманной. [...]

[...] Возникает вопрос о содержании столичного центра и его размерах. По нашему мнению, пора ввести в обиход термин «главный центр столицы» и подразумевать под этими словами территорию, объединяющую вокруг Кремля отдельные сооружения и ансамбли зданий общегосударственного и международного значения.

В течение столетий Москва развивалась как город с радиально-кольцевой структурой. Не считаться с этой структурой сложившегося городского организма с многомиллионным населением не представляется возможным, да это и нецелесообразно.

Чему жизнь отдаст в далекой перспективе предпочтение — тенденциям линейного развития города или кольцевого,— сегодня сказать трудно. Но очевидно, что и те и другие могут развиваться в гармонической взаимосвязи, исходя из существующей структуры города. И основой его является исторически сложившийся центр.

Нам представляется неверным развивать главный центр на всей территории в пределах Садового кольца, хотя отдельные магистрали будут являться элементами столичного центра. Когда пытаешься представить себе пространство главного центра будущей Москвы, то при любых композиционных вариантах возникает одна общая мысль: это пространство надо сделать сомасштабным с человеком, с пешеходными возможностями. Кроме того, оно должно визуально восприниматься как гармоничное целое.

Одним из ярких примеров беспринципной организации городского пространства является знаменитый нью-йоркский Бродвей. Улица, пронзившая на много километров тело города, чересполосица зданий, отсутствие всякой попытки создать соразмерное человеку пространство и раскрыть ему город — все это создает, несмотря на ухищрения рекламы и оформления, впечатление монотонности и хаоса. Огромное число небоскребов подавляет, а не возвеличивает человека. Недаром великий художник слова Максим Горький образно показал, что такое «город желтого дьявола».

Самобытная отечественная архитектура, как и мировые памятники архитектурного искусства, являет примеры принципиально иного, вдохновляющего воздействия архитектурных сооружений на человека. Стоит лишь вспомнить архитектуру Владимира, Новгорода, Московского Кремля.

Искусство архитектуры должно поднимать, возвышать человека. Тем более это должно относиться к архитектуре коммунистического

общества. Нельзя забывать о том, что создаваемое нами сегодня будет служить советскому народу в эпоху коммунизма. [...]

[...] Первостепенное значение имеет выбор правильного направления в решении архитектурно-художественных вопросов застройки территории центра Москвы, который мы назвали главным центром в отличие от центров планировочных зон.

В значительной степени территория главного центра нашей столицы к настоящему времени застроена в предшествующие времена, и многие крупные и общественные и административные здания существуют и сегодня. Но мы говорили о Москве будущего. Кроме того, известно, что самые главные здания еще будут воздвигнуты. Это, например, монумент В. И. Ленину, комплекс государственных и партийных учреждений, Музей В. И. Ленина, Музей Октябрьской революции. [...]

[...] Архитектура столицы, и тем более ее главного центра, призвана стать ядром, организующим композиционным началом вечно живого и цельного городского организма. [...]

[...] Особое значение имеет создание комфортабельных условий для пребывания человека на территории главного центра; пешеходам надо обеспечить преимущественные условия, предусмотрев в определенных местах зоны, недоступные обычному пассажирскому и грузовому транспорту. В подземном пространстве центра надо предусмотреть тоннели скоростного транспорта и автомобильные стоянки, а также отдельные предприятия службы быта, торговли и др. [17] [...]

АРХИТЕКТУРНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СТРОИТЕЛЬСТВА МНОГОЭТАЖНЫХ ЗДАНИЙ

1947 г.

Строительство в Москве многоэтажных зданий дает возможность решить важнейшую градостроительную проблему столицы — улучшить ее архитектурный силуэт, создать крупные композиционные центры городского ансамбля. [...]

[...] Постройка многоэтажных высотных зданий позволит дать необходимое архитектурное завершение крупнейшим магистралям и площадям столицы. Со многих точек города откроются живописные виды на высотные здания, которые вместе с памятником Владимиру Ильичу Ленину — Дворцом Советов — должны будут составить единое архитектурное целое.

Сочетание этих сооружений в единой архитектурной композиции Москвы умножит силу их воздействия на зрителя, так как они помогут организовать пространственную композицию города в целом. [...]

[...] Строительство многоэтажных домов ставит перед советскими архитекторами новые и увлекательные творческие задачи. Нужно найти архитектурный образ этих зданий, характерный для советской столицы. Пропорции и силуэты многоэтажных домов должны быть оригинальны и своей архитектурно-художественной композицией должны быть увязаны с исторически сложившейся архитектурой города и силуэтом будущего Дворца Советов. Проектируемые дома, естественно, не должны повторить образцы известных за границей многоэтажных сооружений.

За исключением Дворца Советов мы не имеем опыта проектирования подобных зданий. Чтобы вернее найти характер нашей архитектуры многоэтажных зданий, полезно внимательно ознакомиться с обширной практикой строительства таких домов в Америке. Это несомненно поможет нам в большом и новом для нас деле.

Американцы построили большое количество многоэтажных зданий, но они плохо учли градостроительное значение зданий такого масштаба. В результате, например, «небоскребный» Уолл-стрит Нью-Йорка представляет один из самых безрадостных районов города. Небоскребы строились там, где находил для них место хозяин-заказчик, а его вкус и средства часто определяли архитектуру и масштаб сооружения. Это естественное следствие господства частной собственности на землю, постоянно связывающее творческую мысль архитектора за рубежом.

На большом расстоянии Нью-Йорк поражает своим почти фантастическим силуэтом. Но по мере приближения к городу все больше и больше обнаруживается отсутствие единой архитектурно-планировочной композиции, хаотическая разбросанность отдельных многоэтажных зданий выступает совершенно отчетливо. Тягостное впечатление оставляют узкие, не знающие солнечного света улицы-ущелья. [...]

[...] Сооружения большой высоты подчиняют себе окружающее пространство. Нужно поэтому учитывать зону архитектурного влияния такого сооружения.

В Нью-Йорке, например, многоэтажные здания (кроме Радио-Сити) расположены в массе обычной застройки кварталов. Рядовые четырехэтажные дома вплотную примыкают к многоэтажным зданиям и, естественно, «поглощаются» ими. Это нарушает монументальность и архитектурную выразительность многоэтажных зданий, почти обесценивает их градостроительное значение.

Даже такое грандиозное здание, как Эмпайр-билдинг, во многом теряет свою выразительность из-за отсутствия вокруг него открытых пространств, загромождения прилегающих кварталов случайной, беспорядочной по характеру архитектуры застройкой. [...]

[...] Комплекс высотных зданий Радио-Сити, несмотря на недостаточно открытое пространство, отличается большой выразительностью и монументальностью. Здесь попытка создать архитектурный переход от общегородской застройки к высотному зданию дала ощутимые результаты. Выявлен архитектурный ансамбль, который играет весьма важную роль в пространственной организации довольно значительного городского района.

Таким образом, большое многоэтажное здание следует рассматривать прежде всего как важный градостроительный фактор и проектировать его только в органической связи с окружающей застройкой.

Следующим важным моментом является решение самого объема здания. [...]

[...] Огромная высота здания, множество оконных проемов затрудняют решение фасадов. Эти трудности требуют большой творческой работы архитектора. Было бы недопустимым идти здесь по пути американцев, которые в первый период постройки многоэтажных зданий решали их то в виде дворцов итальянского Ренессанса, поставленных друг на друга, то в виде многоярусных классических портиков. В поисках более «органичного» решения они обратились к готике. Но и эти небоскребы выглядят, как гипертрофированные башни.

Следует отметить, что в этих сооружениях были нащупаны некоторые правильные приемы решения объемов, например объединение нескольких этажей крупными архитектурными элементами. Однако логически построенного, подлинно органичного архитектурного произведения создано не было. [...]

[...] Ярусный тип высотного сооружения кажется наиболее приемлемым. Он дает большие возможности для полноценного архитектурного решения. К тому же он достаточно проверен многовековой практикой русской архитектуры. И в данном случае нет оснований нарушать эту историческую преемственность нашего отечественного зодчества.

Террасность здания, обогащая его силуэт, дает возможность создать наиболее логичную и выразительную структуру сооружения, что очень важно при больших размерах здания.

Нужно стремиться также к максимальной пластической выразительности как всего объема, так и фасадов и деталей. Необходимо всесторонне продумать, как решить в таком здании светотень, которая безусловно должна быть достаточно сильной [...] Необходимо найти и четко архитектурно выразить масштаб сооружения — оно не должно казаться подавляюще огромным.

Особо следует продумать, как архитектурно решить нижний ярус здания, подходы к нему, а также завершение всей постройки.

Нижний ярус, объединяющий несколько этажей, должен быть соразмерен не только по отношению к остальной массе здания, но и к окружающей застройке. Необходим архитектурный переход [...] к мощной вертикали; этот вертикальный взлет должен быть архитектурно подготовлен.

Во внешней отделке могут быть применены самые разнообразные естественные и искусственные отделочные материалы, однако они должны отличаться исключительно большой прочностью и стойкостью. Можно хорошо использовать естественный камень, каменное литье, а также металлы (металлические оконные переплеты, двери и другие детали).

Строительство зданий такого масштаба послужит дальнейшему развитию и нашей строительной техники. Совершенно очевидна, например, возможность применения сварных металлических конструкций.

Трудно переоценить архитектурное, градостроительное и техническое значение таких построек для советского зодчества. Это один из новых исторических этапов его развития [18].

1947 г.

[...] Американцы исходят из той точки зрения, что главное внимание должно быть уделено оформлению только верхней и нижней части небоскреба. Это — видимые части высотного здания в условиях американских городов. В Москве же многоэтажные дома сооружаются на таких местах, откуда они будут хорошо видны с больших расстояний. Не только «низ» и «верх», но все здание должно представлять собой законченное произведение зодчества. [19] [...]

О ЖИЛИЩНОМ СТРОИТЕЛЬСТВЕ В ГОРОДАХ

Об архитектурно-планировочном решении жилых районов [20]. *1936 г.*

[...] Подавляющая часть города состоит из жилых зданий. В конце концов они составляют тот общий фон, на котором выделяются как архитектурные акценты общественные здания.

От того, какова будет архитектура жилых домов, зависит *характер будущей Москвы*, и поэтому архитектуре жилых домов мы должны уделить исключительное внимание. Плановая система, лежащая в основе нашего строительства, дает нам огромные преимущества, которые нами не используются в необходимой мере. [...]

[...] Старая Москва дает нам наглядные и повседневные уроки всей опасности архитектурной *мешанины*, которые нашей архитектурной практикой, к сожалению, недоучитываются. [...]

[...] Жилые кварталы формируют архитектуру, наиболее неразрывно связанную с человеком, и в наших условиях в этой архитектуре с наибольшей наглядностью должна быть выражена [...] забота о человеке — это основная идея, определяющая реконструкцию и строительство наших городов. [...]

[...] Мы не можем ориентироваться на замкнутый квартал, на квартал с закрытыми дворами.

Система открытых дворов с зеленью, цветниками, фонтанами не только имеет огромное гигиеническое значение, но представляет богатые композиционные возможности.

Нет никакой необходимости в том, чтобы дома выстраивались непрерывной лентой во фронт перед красными линиями. Через определенные промежутки хорошо устраивать отступы от красной линии, образующие озелененные пространства, скверы, которые придают так много привлекательности некоторым улицам Парижа. [...] Застройка кварталов с системой открытых дворов может быть использована для создания двух родов магистралей.

Во-первых, *парадная магистраль,* по которой происходит движение пешеходов и движение легкового транспорта. На эту магистраль должно выходить основное количество жилых помещений, а также главных фасадов школ, больниц и других общественных зданий. Эти магистрали должны быть богато озеленены, представлять собой аллеи, бульвары.

Озеленение этих магистралей будет сливаться с озеленением открытых дворов, и, таким образом, в комплексе своем эти магистрали должны были бы создать наилучшие условия не только санитарно-гигиенического порядка, но и для архитектурной композиции, благодаря тому, что на них выходят все наиболее парадные части помещений.

Вторая категория улиц — *транспортные магистрали* — также должны быть озеленены, и на них должно проходить главным образом движение грузового транспорта. На эти улицы выходят подсобные, обслуживающие помещения и служебные выходы и лестницы. [...]

[...] Архитектура жилых домов должна быть радостной, приглашающей, притягивающей взгляд, но в то же самое время выражать основное назначение здания — его жилищную функцию. Гипертрофия отдельных элементов зданий, помпезные колонны в несколько этажей, огромные арки не соответствуют, по-моему, характеру архитектуры социалистического жилища уже по одному тому, что фасад *представляет разительный контраст* с внутренним содержанием. [...]

Чрезмерный *упор на отделку фасадов* приводит часто к нагромождению деталей, которые механически переносятся из увражей, без чувства меры, а подчас и просто в ущерб хорошему вкусу. Эта

чрезмерная декоративность создает мишурное, бутафорское впечатление. [...]

Архитектура наших жилых домов должна иметь отличные пропорции, отвечать назначению здания, быть сдержанной и лаконичной, но в то же время жизнерадостной. [...]

Работая в данном направлении, совершенствуя свое архитектурное мастерство, мы добьемся [...] единого характера города, создания [...] основного фона... без риска впасть в однообразие и казарменную сухость. [...]

Архитектура жилого дома[21]. *1938 г.*

[...] Архитектура жилого дома должна быть весьма ясной и определенной. Она должна отличаться не роскошью, не перенасыщенностью отделочными деталями, не излишествами, а, я бы сказал, известной скромностью, сдержанностью. [...]

[...] От жилого дома в первую очередь требуется, чтобы квартиры в нем были тщательно и любовно продуманы до мельчайших деталей, чтобы они были светлы, экономичны и удобны. Наружная и внутренняя архитектурная обработка их должна увеличивать удобство и комфорт. [...]

[...] О качестве жилья архитектор обязан думать в первую очередь. Это, конечно, не значит, что решение фасада должно в какой-то мере пострадать. Никаких противопоставлений одного другому здесь быть не может, а, наоборот, эти элементы должны дополнять друг друга. [...]

[...] Мы, например, часто допускали сплошную застройку (без разрывов) вдоль красных линий, когда это не требуется с точки зрения ансамбля той или иной части города. Между тем если бы мы больше пользовались открытыми, хорошо распланированными дворами с партерами, то вместо однообразной, подчас скучной, чисто «фасадной» архитектуры могли бы получить архитектуру с хорошей перспективой объемов, игрой светотени, ту полноценную объемно-пространственную архитектуру жилых кварталов, какую мы имеем полную возможность создать в наших социалистических условиях. [...]

Архитектура многоэтажного жилого дома[22]. *1950 г.*

[...] Идея о преобладающей роли многоэтажного дома в жилой застройке города является по своему существу глубоко новаторской. [...] Появляются новые средства архитектурной выразительности, рождаются новые архитектурные приемы, существенно изменяется и творческий процесс проектирования и строительства. В са-

мом деле: одно дело — один или даже несколько многоэтажных домов, не связанных органически с силуэтом всего города и его архитектурой, с проблемой места и характера жилья в общем плане города, и совершенно иное, когда речь идет не о единичном многоэтажном доме, а о системе жилищной застройки с преобладающим многоэтажным типом жилья. В проектирование и строительство жилья такого типа нельзя вносить без критического пересмотра и глубокой переработки применявшиеся ранее приемы и старую технику.

Прежде всего надо совершенно четко установить связь между жилыми и общественными зданиями, определить место общественных зданий в планировке города. Лучше всего, когда общественные здания чередуются с жилыми массивами. Это создает условия, при которых архитектура жилых домов может решаться скромнее. [...]

[...] В многоэтажном жилищном строительстве должны быть широко использованы принципы объемно-пространственной архитектурной композиции. Это особенно существенно при застройке крупными массивами квартала, улицы или даже целого района. Только при этом условии может быть действительно достигнут архитектурный ансамбль. Чтобы избежать при этом однообразия и скучной протяженности прямолинейных зданий, а также затесненности и затемненности улиц, необходимо добиваться большей пластичности в расположении отдельных домов. [...]

Об интерьере жилищ[23]. *1960 г.*

[...] Красота [...] это емкое слово включает в себя многое: художественную отделку и пропорции строительных деталей, из которых собран дом, гармоничную планировку комнат, цвет стен и потолков, освещение и, наконец, мебель, которой обставлена квартира. Словом, все, с чем человек соприкасается ежечасно в своем жилище.

Наконец, красота — это высокая культура, развитие хорошего вкуса. А он, как и моральные качества советского человека, во многом изменился. В связи с этим особое значение сейчас приобретает интерьер наших жилищ, или, проще говоря, их внутреннее пространство. [...]

[...] Квартира — это не только место нашего отдыха. [...] Здесь человек постоянно выполняет часть своей общественно полезной работы — читает, учится, приобретает новые знания. Следовательно, интерьер своей художественной простотой и изяществом должен располагать к отдыху и труду. [...]

[...] Сейчас почти все части квартир делаются из бетона. И наша важнейшая задача заключается в том, чтобы научиться владеть этим

искусственным камнем, создавать из него не только прочные дома, но и красивые, удобные квартиры.

Все мы понимаем, что сам по себе бетон не может создать красивый интерьер жилища. Стало быть, сейчас особенно большое значение приобретают отделочные работы в самом горниле индустриального строительства производства, то есть на заводе. [...]

[...] Трудно себе представить красивый интерьер квартиры без легкой, изящной и удобной мебели. Сейчас у нас в основном сооружают так называемые малометражные квартиры. Это определяет габариты и форму мебели. Она должна быть негромоздкой, легко переставляться, прочной, экономичной и в то же время изящной.

Особое внимание следует уделить встроенной мебели. В квартире, рассчитанной на одну семью, должны найти место встроенные платяные, хозяйственные и книжные шкафы и даже буфеты. В однокомнатных квартирах большое удобство представляет так называемая трансформирующаяся мебель, например металлические и деревянные кровати, которые легко поднимать и опускать. Думается, что в перспективе можно будет применить шкафы-перегородки, состоящие из типовых секций. [...]

[...] Оборудование квартиры немыслимо без высококачественной осветительной арматуры. Нам нужна арматура, позволяющая при экономии электроэнергии хорошо освещать помещение и максимально ограничить вредное влияние световых источников на зрение. Арматура должна быть без украшательства и обладать высокими художественными качествами. [...]

[...] Большое значение имеет убранство квартиры бытовыми предметами. Например, вазами для цветов, декоративными тканями и другими вещами, которые придают жилью уют. [...]

О принципиальных положениях планировки и застройки микрорайонов[24]. *1960 г.*

[...] 1. Укрупнение квартала как прием, позволяющий наиболее полноценно ответить многообразным требованиям современного градостроительства, дающий широкие возможности комплексного разрешения функциональных, санитарно-гигиенических, технико-экономических и архитектурно-художественных вопросов.

2. Создание внутри квартала-микрорайона полного комплекса повседневного обслуживания, включающего хозяйственные дворы, внутриквартальные сады, спортивные площадки и площадки отдыха для различных возрастных групп населения, детские сады и ясли, школы, магазины, гаражи для индивидуальных автомашин и другие

учреждения культурно-бытового и коммунального обслуживания в количестве, необходимом при данной численности населения.

Размещение всех учреждений повседневного обслуживания в пределах межмагистральных территорий, что исключает пересечение транспортных магистралей при их посещении.

3. Выделение в общей системе жилой застройки общественного и торгового центра, где сосредоточиваются административные здания, кинотеатры, универмаги, гостиницы, рынок, поликлиника и прочие крупные учреждения, обслуживающие население всего района. Создание наряду с этим местных центров.

4. Отказ от периметральной застройки кварталов. Свободная расстановка зданий, обеспечивающая наилучшие условия инсоляции, позволяющая максимально использовать природные особенности территории и создающая предпосылки для выразительных архитектурных композиций.

Размещение домов, стоящих у внешних границ кварталов, с широким (6—15 *м*) озелененным отступом от красных линий, с разрывами между зданиями, раскрывающими вид на внутриквартальные пространства.

5. Застройка кварталов-микрорайонов отдельно стоящими, не примыкающими друг к другу типовыми жилыми домами и культурно-бытовыми учреждениями. Здания свободно омываются воздухом. Всюду проникают солнечные лучи, так как отсутствие примыкания одного дома к другому позволяет избежать затемнения части помещений падающими от смежных корпусов тенями.

6. Объединение жилых домов квартала-микрорайона в несколько взаимосвязанных групп [...] размещенных вокруг озелененных дворов, служащих композиционными узлами планировки. Это способствует созданию уюта и придает внутриквартальной территории интимный характер. Кроме того, объединение зданий в отдельные небольшие пространственные группы, органически связанные с озеленением и малыми архитектурными формами, может явиться активным композиционным средством, придающим жилым комплексам большую художественную выразительность. Оно создает впечатление многообразия застройки, что помогает избежать монотонности, возможной в условиях многократного повторения типовых домов.

7. Создание развитой системы зеленых насаждений квартала-микрорайона, состоящей из ряда отдельных озелененных дворов, группирующихся вокруг центрального внутриквартального сада.

8. Наиболее рациональное использование рельефа. [...] В то же время застройка становится более живописной, что в условиях применения типовых сооружений очень ценно, так как таким образом

композиция может приобрести большую выразительность и более индивидуальный характер.

9. Размещение детских учреждений, школ и других зданий повседневного культурно-бытового обслуживания на специально выделенных участках внутри кварталов-микрорайонов. [...]

О СТРОИТЕЛЬСТВЕ В СЕЛЬСКОЙ МЕСТНОСТИ

1942 г.

[...] Где еще, в какой другой стране мира крестьяне могут ставить перед собой и одновременно перед наукой, перед искусством задачу изменения облика села, создание агрогородов. [...]

[...] Многие старые деревни расположены на плохих местах, часто в низинах, только потому, что помещики сознательно выделяли для крестьянской застройки худшие участки своих владений. В Советской стране село становится красивым, удобным. Общественные и хозяйственные здания придадут ему новый облик. [...]

[...] Должно ли колхозное село располагаться так, как это бывает сейчас,— по обе стороны транзитной магистрали? Думаю, что такое расположение искусственно делит село на две части, мешает движению транспорта, запыляет жилища. Место колхозного села — в стороне от дороги. С главной магистралью его свяжут подъездные пути. Внутренняя планировка должна обеспечивать стройный порядок улиц со своими внутренними спокойными проездами.

Необходимо, чтобы жилая зона была как-то отделена от хозяйственных построек колхоза, и особенно от животноводческих ферм. Это оздоровит село и каждый его дом.

Несомненно, село должно иметь четко выявленный центр. Это будет красивая, хорошо озелененная площадь с красивыми общественными зданиями — клубом, сельсоветом, правлением колхоза, школой. [...]

[...] Думая о новых селах, нельзя, разумеется, сбрасывать со счетов имеющиеся постройки, чаще всего деревянные, но представляющие немалую ценность. Такие дома легко перевезти с места на место, их нетрудно достроить, перестроить, украсить, используя для этого мотивы народного творчества.[25] [...]

1950 г.

[...] Если раньше, как правило, деревни застраивались стихийно, то сейчас на помощь колхознику должна прийти творческая мысль архитектора. Мы будем строить в разных областях страны, с разными

природными условиями, своеобразным укладом жизни населения, с разными национальными особенностями. Архитектор должен учесть все это. Советский зодчий должен использовать прелесть народного искусства, индивидуальные требования колхозников, своеобразную красоту местного пейзажа.[26] [...]

•

примечания

[1] Из статьи «Архитектура Дворца Советов». — Сб. «V пленум ССА СССР», М., Изд-во Академии архитектуры СССР, 1939, стр. 15—16.
[2] Из статьи «Архитектурная идея и ее осуществление». — Сб. «Павильон СССР на Международной выставке в Париже. Архитектура и скульптура», М., Изд-во Академии архитектуры СССР, 1938, стр. 13—33.
[3] Из статьи «О новаторстве в архитектуре» в «Строительной газете», 1940, 24 мая.
[4] Из статьи «Восстановление наших городов и задачи архитектуры» в газете «Известия», 1944, 12 сентября.
[5] Из статьи «Будем изучать и развивать классическое наследие» в «Литературной газете», 1948, 18 февраля.
[6] Из статьи «За социалистическое градостроительство» в журнале «Коммунист» (Ереван), 1949, № 158.
[7] Из статьи «Архитектура и сотрудничество искусств» в сб. «Монументально-декоративное и декоративно-прикладное искусство», М., Изд-во Академии художеств СССР, 1951, стр. 17—27.
[8] Из статьи «Синтетические смолы и пластмассы в архитектуре и строительстве» в «Известиях Академии строительства и архитектуры СССР», 1959, № 2.
[9] Из статьи «Поговорим об интерьере наших квартир» в газете «Московская правда», 1960, 17 декабря.
[10] Из статьи «Архитектурная реконструкция Москвы. Первомайские мысли» в «Архитектурной газете», 1936, 1 мая.
[11] Там же.
[12] Из выступления на VII пленуме Правления ССА СССР. — Сб. «Архитектурные вопросы реконструкции Москвы», М., Изд-во Академии архитектуры СССР, 1940, стр. 84—85.
[13] Из статьи «За советский архитектурный стиль» в газете «Правда», 1940, 15 декабря.
[14] Из выступления на VII пленуме Правления ССА СССР. — Сб. «Архитектурные вопросы реконструкции Москвы», стр. 84—85.
[15] Из статьи «Восстановление наших городов и задачи архитектуры» в газете «Известия», 1944, 12 сентября.
[16] Из статьи «Проект восстановления Новороссийска». — Сб. «Вопросы восстановительного строительства. Материалы VI сессии Академии архитектуры СССР», Изд-во Академии архитектуры СССР, М., 1945, стр. 33—34.
[17] Из статьи Б. Иофана и В. Обросова-Серова «Центр столицы. Каким ему быть» в журнале «Строительство и архитектура Москвы», 1971, № 4.
[18] Из статьи «Архитектурные проблемы строительства многоэтажных зданий» в журнале «Архитектура и строительство», 1947, № 3.
[19] Из статьи «Многоэтажные здания столицы» в газете «Московский комсомолец», 1947, 19 августа.

[20] Из статьи «Архитектурная реконструкция Москвы. Первомайские мысли» в «Архитектурной газете», 1936, 1 мая.

[21] Архитектура жилого дома. «Жилище. Вопросы проектирования и строительства жилых зданий. Материалы II пленума Правления ССА СССР», М., Изд-во Академии архитектуры СССР, 1938, стр. 40—42.

[22] Из статьи «Архитектура многоэтажного жилого дома» в газете «Московский строитель», 1950, 2 ноября.

[23] Из статьи «Поговорим об интерьере наших квартир» в газете «Московская правда», 1960, 17 декабря.

[24] Из статьи Б. М. Иофана и Н. А. Пекаревой «Северное Измайлово» в сб. «Новые районы Москвы» (М., Изд-во литературы по строительству, архитектуре и строительным материалам, 1960, стр. 72—73).

[25] Из статьи «Задачи советского зодчества» в газете «Литература и искусство», 1942, 26 января.

[26] Из статьи «Благородная задача» в газете «Московская правда», 1950, 11 июня.

АЛЕКСАНДР ИВАНОВИЧ ГЕГЕЛЛО

(1891—1965)

Александр Иванович Гегелло принадлежит к числу архитекторов, чье становление и формирование совпало с периодом становления Советского государства.

В первые послереволюционные годы А. И. Гегелло принял участие в разработке и проектировании самых насущных для того времени зданий и сооружений массового назначения: жилых комплексов, школ, больниц, рабочих клубов и дворцов культуры, столовых, бань и учебных заведений.

Итоги многолетней и многогранной творческой деятельности почти за пятидесятилетний период были подведены Гегелло в книге «Из творческого опыта».

В историю советского зодчества А. И. Гегелло вошел не только как автор многих этапных общественно-бытовых сооружений, но и как крупный теоретик архитектуры.

Александр Иванович Гегелло родился 23 июля 1891 года в Екатеринославе (ныне Днепродзержинск) в семье земского врача. Еще в гимназические годы Гегелло решил, что рисунок и живопись — для него самое главное в жизни, и, учась в екатеринославской гимназии, он посещает вечерние курсы рисования. Отца Гегелло лишился рано и в

1910 году, по окончании гимназии, с матерью переехал в Петербург.

Попасть в Академию художеств А. И. Гегелло не удалось. Он поступил в Институт гражданских инженеров, но продолжал считать живопись своим призванием и занимался рисунком — у Бобровского, Рылова и Наумова, книжной графикой — у Билибина, работал в мастерской гравера Матэ и в живописной мастерской Гевирца. Ради заработка Гегелло начал работать помощником архитектора в городской комиссии по народному образованию Петроградской городской думы. Здесь он впервые становится активным участником строительного процесса на всех его этапах.

Решающую роль в жизни и работе А. И. Гегелло сыграло знакомство перед самой Октябрьской революцией с И. А. Фоминым, которым он всегда восхищался. Продолжая учиться в Институте гражданских инженеров, Гегелло начинает работать в мастерской Фомина и скоро становится его помощником, заменяя И. А. Фомина на время его отъездов.

После окончания Института гражданских инженеров Гегелло все же поступает в Академию художеств, которую и заканчивает в 1922 году, сочетая занятия в академии с большой практической работой архитектора, участием в конкурсах, одновременно ведя педагогическую работу под руководством И. А. Фомина во Втором политехническом институте.

Творческий путь А. И. Гегелло можно разделить на два периода: ленинградский и московский. Для ленинградского периода характерна огромная творческая напряженность — на протяжении 20—40-х годов им было создано более трехсот проектов, построено более сотни зданий и комплексов как самостоятельно, так и в содружестве с И. А. Фоминым, А. А. Олем, Д. Л. Кричев-

ским, Г. А. Симоновым, А. С. Никольским, Н. А. Троцким, Л. С. Косвеном и другими.

А. И. Гегелло — в самой гуще нового социалистического строительства. В 1925 году (совместно с Никольским, Симоновым и Кричевским) он работает над созданием одного из первых жилых комплексов для рабочих — застройкой Тракторной улицы. От триумфальных Нарвских ворот раскрывалась перспектива простых и строгих по облику зданий. Разнообразие решений планировки и фасадов, четкий силуэт, умелое использование озеленения — все это позволило создать удачный архитектурный ансамбль.

В 1925—1927 годах (совместно с Кричевским) А. И. Гегелло был создан один из выдающихся первенцев советской архитектуры — Дом культуры им. А. М. Горького для рабочих Московского и Нарвского районов Ленинграда. Свежесть общего композиционного решения, характер планировки главного зала (равноценность всех мест, связь балкона с президиумом и т. п.), умелый учет всего многообразия функций нового по своему содержанию советского клуба являются выражением нового социально-эстетического идеала. В то же время ученик И. А. Фомина, считавший, что основой композиционных решений, близкой и понятной всем, должна быть классика, А. И. Гегелло и здесь использует классическую схему (ритм тонких пилонов, мощные фланкирующие объемы лестниц и пр.). Приоритет Гегелло в создании нового типа рабочего клуба был отмечен на Всемирной выставке 1937 года в Париже присуждением ему «Гран при».

В 1927 году по проекту А. И. Гегелло был осуществлен памятник В. И. Ленину в Разливе («Шалаш в Разливе») и спроектирована пристань в Разливе. Здесь, как и в ряде других памятников, Гегелло проявил

себя как одаренный мастер в области синтеза искусств.

В те же годы (1927—1929) А. И. Гегелло совместно с Кричевским работает над планировкой и постройкой зданий аптеки и лаборатории, изолятора, административного и хирургического павильонов больницы им. С. П. Боткина в Ленинграде.

Александр Иванович Гегелло принимал деятельное участие в работе Союза архитекторов СССР (почти двадцать лет он был членом президиума) и Академии архитектуры СССР (в 1935 г. он был одним из создателей Ленинградского филиала, а в 1950 г. стал вице-президентом Академии архитектуры).

С 1950 года начинается московский период творчества А. И. Гегелло. В эти годы он помимо проектной работы много занимается разработкой теоретических основ советского зодчества. Гегелло активно участвовал в дискуссиях о природе и задачах советского зодчества. Большой творческий опыт был им суммирован в вышедшей в 1962 году монографии «Из творческого опыта». В этой книге зодчий вводит читателя в творческую лабораторию архитектора, показывая все этапы и конкретные профессиональные приемы решения социально-функциональных, коструктивных, экономических, идейно-эстетических требований архитектуры.

Скончался А. И. Гегелло 11 августа 1965 года, оставив большое практическое и теоретическое наследие, определившее его место в ряду ведущих советских архитекторов.

О ПРИРОДЕ И СПЕЦИФИКЕ АРХИТЕКТУРЫ. 1957 г.

Четыре десятка лет архитектурно-строительной деятельности, сотни три проектов, из них около ста осуществленных в натуре позволяют мне считать себя практиком. Вместе с тем многолетняя обществен-

ная работа в Ленинградском отделении нашего творческого Союза позволила мне осмыслить ряд вопросов теории советской архитектуры.

Свои соображения о природе и специфике архитектуры я хочу рассмотреть на конкретном примере, взятом из собственной практики. Это — Московско-Нарвский Дом культуры имени Горького в Ленинграде, построенный — я это подчеркиваю — мною и покойным моим товарищем Д. Л. Кричевским. Мы, архитекторы, не просто вели так называемый авторский надзор, но вместе с производителем работ, талантливым ленинградским инженером В. Ф. Райляном, вместе с нашими конструкторами, сметчиками, сантехниками боролись за лучшее решение любого вопроса конструкций, материалов, оборудования, отделки, качества, стоимости, сроков строительства. Короче говоря, на этой постройке мы — авторы — были теми, кем должен быть архитектор, а не проектировщик. [...]

Наряду с клубами, домами культуры, памятниками, кинотеатрами я занимался и жилыми домами, больницами, банями. Во всех случаях мне казалось, что сложная функциональная сторона сооружения и кажущаяся простой и незначительной идейно-художественная сторона их одинаково важны. И я всегда пытался решать их одновременно, в неразрывном единстве всех сторон. [...]

Неразрывное единство материального и духовного не вырывает архитектуру из среды других искусств, а, наоборот, придает ей дополнительные качества, которые увеличивают силу ее воздействия на человека, ее жизненное значение и предъявляют к архитекторам повышенные требования [1]. [...]

ОБ АРХИТЕКТУРЕ И ЕЕ ЗАДАЧАХ

1962 г.

Одним из важнейших видов созидательной деятельности человека является его строительная деятельность — строительное производство или, как принято обычно говорить, строительство.

Результаты строительного производства чрезвычайно разнообразны и обслуживают самые различные области жизни и деятельности общества. Они создают необходимые условия для производства материальных благ, необходимых для того, чтобы общество могло жить и развиваться, и в то же время сами являются материальными благами.

[...] Архитектура представляет собой одну из областей строительного производства, но область своеобразную, выходящую в некоторых отношениях за пределы строительного производства. [...]

«Продуктами» архитектуры как области строительного производства являются здания и их комплексы, объединенные общностью их

основного внутреннего содержания. Здание — это искусственно выделенное и ограниченное соответствующими строительными конструкциями и материалами пространство, предназначенное для более или менее длительного пребывания в нем людей и защиты их от внешних влияний природы, в котором протекает один или несколько взаимно связанных процессов труда, быта, культуры, общественной жизни и т. д. (один из них обычно бывает главным). Архитектура удовлетворяет не только определенные материальные, но и духовные потребности общества, обеспечивая необходимые условия для проведения жизненных, социальных процессов, которые в целом составляют всю или почти всю жизнь современного цивилизованного человека. [...]

Архитектурные объекты — отдельные здания и их комплексы — не могут, как некоторые утверждают, подразделяться на объекты простого строительства (продукты строительного производства) и объекты архитектуры (продукты строительного производства и искусства) или быть только произведениями искусства. Архитектурные произведения, оставаясь обязательно и в первую очередь продуктами строительного, т. е. материального производства, могут быть, как произведения искусства, более совершенными или менее совершенными, но принадлежности к области искусства от этого они не утрачивают.

[...] Архитектура неразрывно связана с человеком, окружает и обслуживает его всю жизнь. Это важнейшая и наиболее характерная особенность архитектуры, которая в процессе развития человечества отразилась на ее природе и сущности. Обслуживая как один из видов материального производства многочисленные и многообразные стороны жизни человека, организуя их, архитектура в своих произведениях в той или иной мере отражает в художественно-образной форме различные стороны жизни общества и уровень его развития. [...]

Любое здание и сооружение — жилой дом, заводской цех, клуб или больница, даже такие чисто инженерные сооружения, как мост или плотина, когда они входят составной частью в архитектурный комплекс,— отвечают эстетическим запросам, взглядам своего времени. Иначе говоря, каждое здание и сооружение отвечает не только материальным условиям, при которых оно было создано, но и отношению создавшего их человека к труду, жизни, вообще к окружающему его внешнему миру, т. е. отвечает его мировоззрению, его идеологии. Произведения архитектуры являются своеобразным отпечатком жизни человеческого общества; они отражают в той или иной степени уровень развития производительных сил, классовое строение общества, быт людей, их обычаи, нравы, отношение к действитель-

ности, господствующую идеологию данной эпохи и эстетические взгляды. [...]

[...] Человеку свойственно стремление к красоте, которое выработалось у него в процессе развития трудовой деятельности. Естественное желание сделать жизнь красивой должно было и могло получить наиболее яркое отражение в том, что всего ближе человеку, что его постоянно окружает, облегчает и организует его жизнь, делает ее удобной и приятной, т. е. в первую очередь в произведениях архитектуры. С другой стороны, человек, видимо, еще на ранних ступенях своего развития (мы не знаем, было ли это уже в классовом обществе или на высшей ступени первобытно-общинного строя) обратил внимание на то, что построенное его руками сооружение в своем внешнем облике выявляет и отражает какие-то зрительно воспринимаемые закономерности, которым подчинена объемно-пространственная структура здания и которые создают зрительную гармонию, оказывающую на него эмоциональное воздействие и удовлетворяющую его чувство красоты.

Постепенно человек открывал пропорциональные, ритмические, масштабные, пластические и цветовые закономерности архитектуры, которые мы называем средствами архитектурной выразительности и сознательное использование которых создает присущую произведениям искусства гармонию. Сочетание этих двух сторон — тесной и широкой связи архитектуры с утилитарными потребностями человека и ее свойства эстетического воздействия — человек бессознательно или сознательно использовал для образного отражения не только непосредственно утилитарного назначения каждого здания, но и своего отношения к происходящим в нем процессам, а опосредованно — к природе, к внешнему миру, ко всей окружающей его действительности.

Как ни подсознательны, смутны, интуитивны были первичные представления человека об этих свойствах архитектуры, видимо, именно они способствовали тому, что архитектура, судя по дошедшим до нас памятникам, еще в древнейшие времена, не изменяя своего первоначального основного назначения, возвысилась до уровня искусства, т. е. стала производством специфических духовных благ, в виде зданий, получивших эстетические качества. Вся история архитектуры от древних времен и до наших дней свидетельствует об этой двойной роли архитектуры, о двух всегда стоящих перед ней задачах: первоочередной задаче удовлетворения материальных потребностей общества, осуществляемого архитектурой как одним из видов материального производства, и связанной с ней задаче удовлетворения духовных потребностей общества, осуществляемой архитектурой как одним из видов искусства. Эти задачи в исторической практике

архитектуры были нераздельно слиты и решались вместе и одновременно. Полноценное решение одной из них способствовало, помогало успешному решению другой. Во всех лучших произведениях архитектуры всех времен и народов мы всегда наблюдаем нераздельное единство двух сторон архитектуры, двух ее начал.

Именно вследствие этого единства материального и идейного начал воздействие архитектуры на человека, на его чувство особенно сильно, тем более что она окружает человека почти всю его жизнь.

[...] Эта способность архитектуры в своеобразной форме рассказывать о жизни, мыслях и чувствах людей часто сознательно использовалась для того, чтобы воздействовать в определенном направлении на чувства и ум тех, кто пользуется архитектурным произведением по его прямому практическому назначению. [...]

То, что архитектура всегда и прежде всего удовлетворяла материальные, жизненные потребности, казалось, видимо, настолько естественным, привычным и не так сильно поражало чувства и воображение, как эмоционально-образные свойства архитектуры, что человечество на протяжении тысячелетий относило архитектуру к области искусства и ставило ее в один ряд с другими, прежде всего изобразительными искусствами — скульптурой и живописью.

[...] С помощью науки архитектура решает функциональные задачи, связанные с социальными процессами, которые должны протекать в здании или архитектурном комплексе, а также технические задачи — прочность, устойчивость здания, акустика, звукоизоляция, теплоизоляция, освещение, инсоляция, вентиляция и т. д. Техника, и в первую очередь строительная техника, является необходимым средством осуществления архитектурного замысла, его материализации, без нее нет и не может быть и самой архитектуры. Экономические условия определяют материальные возможности осуществления здания и т. д. В то же время архитектура всегда сохраняет свою принадлежность и к области искусства, т. е. художественно-образную выразительность, которая воздействует на чувства человека, а через них влияет на его ум, пробуждает воспоминания, вызывает ассоциации, зарождает идеи [2].

[...] Функциональные и художественные основы (вернее — идейно-художественные) определяют цель архитектуры, ее прямые задачи удовлетворения материальных и духовных потребностей общества в зданиях разного назначения. Вот в чем цель архитектуры, вот только для чего она и существует. Да и удовлетворение, одновременно и материальное и духовное в определенном здании, делает это удовлетворение более полным и совершенным. Ведь не зря народ сегодня часто говорит: «Дома-то в общем ничего, вроде удобные, хоть кое-что нам и не очень нравится (например, совмещенный са-

нитарный узел или проходные комнаты), а вот только они уж очень некрасивые и все одинаковые». Техника — это ведь только средство, хоть и основное и важнейшее, для осуществления архитектурного произведения[3]. [...]

О ВЗАИМООТНОШЕНИИ МАТЕРИАЛЬНОГО И ХУДОЖЕСТВЕННОГО В АРХИТЕКТУРЕ[4]. 1962 г.

[...] Всем этим я хочу еще раз подчеркнуть, что архитекторам необходимо всегда помнить о двусторонней природе архитектуры, о неразрывном единстве в ней двух начал — материального и идеального, — единстве, без которого она не существует. [...]

Своеобразие архитектуры, в частности, в том и состоит, что рациональное решение вопросов функционального назначения отдельного здания или архитектурного комплекса, его эксплуатации, его конструкций, инженерного оборудования, выбора строительных и отделочных материалов, экономической целесообразности и т. п. помогает его наилучшему идейно-художественному решению, и наоборот.

Выявление в архитектурно-художественном образе утилитарного назначения архитектурного произведения способствует лучшему раскрытию вложенного в него идейного содержания, которое всегда в той или иной мере связано с непосредственно утилитарным назначением здания или сооружения. Понятно, что создание материальных условий, искусственной среды для осуществления тех или иных конкретных жизненных процессов требует обязательного использования строительных и отделочных материалов, конструкций и других средств строительной техники, а главное, человеческого труда, который овеществляется в процессе строительного производства. [...]

Единство материального и духовного придает архитектуре такие особые качества, которые отличают ее от других искусств. Они повышают значение архитектуры в жизни человека и увеличивают силу ее идейно-эстетического воздействия. Отсюда — высокие требования, предъявляемые к советским архитекторам и их творческой деятельности. Они закономерно вытекают из специфики архитектуры, из ее связи с техникой и экономикой, с одной стороны, и с искусством — с другой. [...]

Как известно, содержанием искусства вообще как идеологической надстройки является прежде всего объективная действительность в ее многообразных проявлениях, отражаемая в конкретных единичных художественных образах.

Архитектура, рассматриваемая как один из видов искусства, также отражает действительность, но как материальное производство она

участвует в создании какой-то, хотя и весьма ограниченной части этой действительности.

Создавая город с его площадями и улицами, благоустройством и инженерным оборудованием, садами и парками, стадионами и мостами, зданиями самого разнообразного назначения, архитектор вместе с другими специалистами и строителями видоизменяет часть окружающего нас мира, приспосабливает ее для многообразных нужд общества. Каждое здание, каждое сооружение является кусочком, элементом новой, создаваемой человеком действительности.

Форма произведения любого искусства — это воспринимаемая нашими внешними чувствами внутренняя организация его содержания, способ существования этого содержания, его строение, создаваемое присущим этому виду искусства художественно-выразительными средствами.

[...] Зрительные впечатления в архитектуре вызываются не изображением зрительно воспринимаемых реально существующих предметов. Сами предметы — здания, сооружения, внешняя форма, художественная композиция которых создается посредством сочетания материальных (вещественных) объемов, поверхностей и использования определенных образуемых ими линий, материалов, цвета, фактуры, а также светотени, соотношений геометрических размеров элементов, составляющих внешнюю форму, создающих те или иные пропорции, ритм и т. д.,— вызывают у зрителя эмоциональные эстетические переживания, которые способствуют раскрытию содержания произведения архитектуры. При этом следует помнить, что архитектурно-художественный образ произведения архитектуры отличается от художественного образа произведения живописи или скульптуры, в частности, тем, что он возникает в процессе не только зрительного восприятия, но и утилитарного использования данного здания, сооружения или их комплекса.

Особенность архитектуры как одного из видов искусства состоит в том, что она не изображает достоверный, чувственно воспринимаемый облик реально существующих предметов и явлений; это сближает ее до некоторой степени с музыкой, задачей которой также не является вещественно-реальное изображение мира. Архитектуру роднит с музыкой и некоторая зависимость ее выразительных средств от математически обоснованных законов пропорций, ритма, гармонии.

Следует добавить, что художественные образы произведений архитектуры способны через ряд представлений, опосредствований, ассоциаций, вытекающих из содержания архитектурного произведения, возбуждать у зрителя большие чувства — патриотизм, гордость за свою родину и народ, пафос труда, которые являются в конечном

счете следствием решения в данном произведении как общих задач, поставленных обществом перед архитектурой на определенном историческом этапе ее развития, так и частных конкретных задач, выдвигаемых при проектировании и строительстве данного объекта.

О ТВОРЧЕСКОМ МЕТОДЕ И ЗАДАЧАХ АРХИТЕКТОРА

1962 г.

[...] Проблемы, которые возникают перед советским зодчим в процессе его работы, многочисленны и разнообразны. На первое место должны быть поставлены задачи, связанные с внедрением индустриальных методов производства работ на основе всемерного использования современной высокоразвитой строительной техники, вопросы экономики строительства, эстетики и т. д.

Далее — задачи, связанные непосредственно с проектированием данного конкретного объекта. Одни из них определяются заданием на разработку проекта, в котором указывается назначение здания, конкретные условия его размещения, требования к внутренней планировке и т. д., другие же возникают перед архитектором уже в процессе работы над проектом здания, а затем в процессе его осуществления и включают выбор приема композиции, конструкций, материалов, способов отделки, внутреннего оборудования, меблировки, убранства, поиски средств художественной выразительности.

Решение всего комплекса этих задач составляет содержание творческого процесса создания архитектурного произведения.

Главным при этом, будь это отдельное здание, сооружение или их комплекс, является решение функциональных задач, то есть создание наилучших материальных условий, необходимых для осуществления одного или нескольких взаимно связанных жизненных (социальных) процессов — труда, быта, культуры. В неразрывной связи с ними решаются эстетические задачи, в том числе создание выразительного художественного образа, способного оказать эмоциональное воздействие на человека. [...] [5]

[...] Творческий процесс создания архитектурного произведения обычно начинается с момента получения архитектором задания на конкретный архитектурный объект — отдельное здание, сооружение или их комплекс. Иногда задание может быть очень общим, ограничиваться только темой — жилой дом, театр, мост и т. д., и архитектор должен сам или совместно с соответствующими специалистами собрать все исходные данные для начала работы и разработать детальную программу проектирования. Но, даже будучи предельно кратким, оно обычно уже дает первый толчок для начала творческого процесса —

возникновения первоначального, самого общего архитектурного замысла, идеи здания. Задание может быть достаточно полным, даже исчерпывающе точным, и представлять собой подробную программу проектирования, т. е. не только определять назначение здания, место постройки, но и указывать перечень помещений, их размеры, площадь, группировку, устанавливать объем, обязательные к применению конструкции и материалы, характер оборудования, различные специальные требования, а также содержать необходимые данные об участке, грунтах и т. п. Но и в этом последнем случае первоначальный замысел, которым начинается весь творческий процесс, возникает сначала в воображении архитектора в самых общих чертах, без деталей.

Эта самая начальная стадия создания архитектурного произведения характеризуется возникновением у архитектора ряда однородных или различных представлений о будущем здании, общих и недостаточно отчетливых в отношении основных элементов — плана, разреза, фасадов, хотя в целом они могут быть яркими, сильными, выразительными. Они могут возникать или последовательно одно за другим, или вытекать одно из другого, как бы развивая одну и ту же архитектурную идею. Раз возникнув, начальный архитектурный образ здания постепенно развивается в беглых, а иногда довольно устойчивых представлениях или же сменяется рядом новых, самостоятельных представлений-образов, из числа которых архитектор производит свой первый отбор.

Если подготовка и воспитание зодчего в архитектурной школе и его творческое развитие в начале практической работы верно направлялось его учителями и руководителями или самостоятельно шло правильным путем, то в последующей творческой работе первоначальный замысел — идея здания, начальный архитектурный образ — всегда возникает как зрительный, объемно-пространственный и обязательно целостный, т. е. такой, который является образом всего здания, а не взятых отдельно планов, фасадов, конструктивной или тектонической систем. Образ должен быть целостным и потому, что в воображении архитектора возникает одновременно в единстве все содержание будущего произведения архитектуры и его форма, предположительно лучшим образом раскрывающая содержание.

Начальный образ будущего архитектурного произведения после его дальнейшего развития, завершения и реализации в виде выстроенного здания должен, как это хотелось бы архитектору-автору, возникать и у других людей. Но прежде архитектурный образ должен пройти длинный путь развития, в процессе которого ведущая роль остается за архитектором — автором замысла. При этом чем больше образ конкретизируется, чем ближе подходит к моменту своего во-

площения в материальный предмет — в здание,— тем больше становится участников всего этого сложного творческого процесса.

Плох тот архитектор, который отказывается от ведущей роли до завершения всего творческого процесса, т. е. до полного окончания строительства, и ограничивает ее только замыслом или какой-то другой ближайшей стадией его разработки.

Начальный образ здания, целостно возникший в воображении архитектора, обычно сохраняется в процессе дальнейшего развития таким же целостным, становясь только все более ясным и определенным, хотя работа над ним обычно растекается по разным руслам и даже частями передается в разные руки.

Назначение здания, обслуживаемые им процессы, необходимый для этого состав помещений, их группировка, место сооружения, различные общие и специальные условия проектирования, технические и экономические возможности, градостроительное, политическое, народнохозяйственное, культурное, эстетическое значение здания — все это оказывает большее или меньшее влияние на ход мысли архитектора-автора и дальнейшее развитие начального архитектурного образа [6].

1962 г. [О здании гимназии в Екатеринославе]

[...] Зодчие эпохи классицизма [7] не задумываясь считали архитектуру искусством, а себя художниками, но вопросами целесообразности, удобства и экономики не пренебрегали, они считались такими же важными, как и вопросы чисто художественные, вопросы красоты, казалось бы, определявшие принадлежность архитектуры к области чистого искусства. Вспоминая это здание теперь и вспоминая его во всех врезавшихся в память за восемь лет подробностях, я думал с уважением о, видимо, скромном зодчем и строителе его, о большой архитектурной и технической культуре того времени [...] Этот скромный, и, видимо, провинциальный зодчий-«художник» строго придерживался скучного модуля для всего здания, равного суммарной ширине окна и простенка, по возможности меньшего числа пролетов перекрытий, хотя деревянную балку при кустарном, ручном труде работы строителей, казалось бы, безразлично, насколько спиливать.

Так во всех деталях и мелочах проявлялось наиболее целесообразное и логичное в данных условиях решение вопросов. Если я останавливаюсь так подробно на этом, то только потому, что в наше время часто примитивно и необоснованно думают, что все ошибки архитекторов происходят от неправильного представления о том, что архитектура — это искусство.

[...] Мы привыкли к быстрым темпам современной жизни, но не слишком ли многого мы хотим? То, на что раньше нужны были столетия, а еще раньше — тысячелетия, сегодня требует десятилетий, а мы все хотим темпов еще более быстрых. Если оглянуться на недалекое еще прошлое, наше прошлое, участниками которого были и мы, то мы увидим, что на первый этап развития советской архитектуры, включая попытку [...] создать сразу новую, сугубо современную архитектуру, архитектуру в полном смысле революционную, потребовалось тридцать пять лет — 1917—1953 года, а второй этап огромной творческой и материально-технической перестройки пока занял только десяток лет. Чего же еще можно ждать? Ведь наша архитектура еще не получила даже полноценной и до конца развитой качественно и количественно материально-технической базы, отвечающей высокоразвивающейся современной науке и технике, технике, перевернувшей, по существу, архитектуру с головы на ноги. Ведь и западная (современная) архитектура, при том, что она новыми путями идет уже в два-три раза дольше нас, страдает той же болезнью отсутствия или недостаточного наличия в архитектурных произведениях глубокой эмоциональности, силы художественного воздействия, т. е. всего того, что всегда делало и будет делать архитектуру большим, волнующим, как музыка, искусством.

Да было бы неправильным утверждать, что таких эмоционально-выразительных архитектурных произведений сегодня нет. Я приведу один только пример, который привел бы в ужас не одного из наших сегодняшних теоретиков. [...] Этот пример я считаю объективно удачным примером идейно-эмоциональной архитектуры (конечно, не с точки зрения нашей идеологии). Это часовня в Роншане архитектора Корбюзье.

[...] Часовня современного человека — религиозно настроенного, издерганного всеми «прелестями» капиталистической цивилизации, культуры твиста, бестселлеров, неустойчивого материального положения, страха перед угрозой атомной войны и т. д. и т. п. — должна волновать, поднимать его религиозные чувства, утешать от невзгод и страхов жизни, в то же время оставляя его под гипнозом капиталистической идеологии. [...]

Здесь Корбюзье показал себя именно художником, большим художником, чувствующим ярко, что́ нужно сегодня мелкому французскому городскому и сельскому (фермеру) буржуа для поддержания его духа и чувств на надлежащем уровне. И для этого Корбюзье, которого считают прогрессивным, «левым» архитектором, вовсе не надо разделять эту идеологию. Он, как большой художник, может легко, так сказать, «перевоплощаться», чтобы создать необ-

ходимый для выполнения заказа художественный образ, а в отношении личной принципиальности, позволившей ему взяться за такой заказ, — так он все же член этого буржуазного общества.

А как прекрасно поставлена часовня на месте, как она связана своей архитектурой с окружающей природой, как вся она — от общего объемно-пространственного решения до всех мельчайших деталей — подчинена образу, идее сооружения. Вот это мастерство!

Возвращаясь к начатой теме, можно только добавить, что если не на наших глазах, то в будущем, и не таком далеком, наша советская архитектура возьмет реванш и станет снова полноценно эмоциональной, продолжая не хуже, а лучше удовлетворять материальные потребности человека в том, без чего он существовать и идти вперед не может.

А пока что надо дать развиться до конца нашей материально-технической базе, перебродить умам архитекторов, дойти до полного, глубокого понимания архитектуры и действительной любви к ней... и все будет в порядке [8].

1963 г.

[...] То, что сейчас говорится о состоянии теории архитектуры в послевоенные годы (до 1954 г.), о ничтожности этой работы, ее базировании на конъюнктурных соображениях и легкости изменения своих позиций, я бы сказал, не «теоретическими богами», а «архитектурными златоустами», — все это верно, но забывать все же проделанную и более серьезную работу не следует. [...]

В первой моей работе «Особые черты советской архитектуры» (1948 г.) с сегодняшних моих, вернее — наших, позиций там безусловно были ошибки, хотя бы то, что я относил [ее], при общем верном понимании природы архитектуры, только в область искусства. [...]

Истина, как мне представляется, заключается в самой сущности архитектуры, которая является не только материальным производством, основанном на технике и на точных науках, но и искусством, закономерности которого иные, чем в науке, поскольку они зависят не только от рассудка, «холодного ума» и железной логики, но и от чувства, эмоциональности, художественного чутья и фантазии.

Но и они имеют свои закономерности, раскрытию [которых] — более трудному, мне кажется, в частности, очень поможет глубокое знание всего наследия, а следовательно, и его настоящее детальное изучение. И, конечно, это изучение должно привести не просто к хорошему знанию внешних так называемых (и верно называемых) архитектурных форм для их слепого применения и использования,

а для понимания их происхождения, возникновения, формирования и верного или неверного их применения в свое время, когда они были живыми и связанными с материалом, конструкцией и общей композицией произведения архитектуры. [...] В общем наследие должно помочь не подсказу подходящего старого замысла, вещи, а тому, как добиться того же высокого архитектурного качества, такой же силы эмоционального воздействия произведения на потребителя, но новыми средствами, техническими и художественными (в общем, архитектурными), без прямого повторения и применения старых, но прекрасных (прекрасных и сегодня и в будущем) внешних, уже не вытекающих из внутренних качеств современной архитектуры форм. А без знания прошлого мы вынуждены будем заново искать и открывать те известные уже старым мастерам не так уже многочисленные основные, вечные (я не боюсь это сказать) закономерности архитектуры, которые создают ту необходимую внутреннюю гармонию, тот обязательный основной «порядок», без которого архитектура не может существовать, тот порядок, который в архитектуре чувствуют художники всех искусств и стремятся привнести его в свои произведения живописи, музыки, поэзии. Об этом можно найти мысли таких авторитетов, как Бетховен, Белинский, Гёте, да и у наших современников — Паустовский и др. [...]

Особенно мне понравились слова, что новаторство — синоним творчества архитектора. Настоящего творчества без новаторства действительно нет. К большому сожалению, я считаю, что из чисто конъюнктурных и неправильных в своей основе соображений значение архитектуры как искусства, т. е. могучего средства эмоционального познания действительности и воспитательного, в определенном направлении эмоционально воздействующего, не только преуменьшивалось, но, зачастую, сознательно замалчивалось, если не отрицалось. [...]

[...] Разве значение красоты в архитектуре, ее глубокой идейности и силы художественно-эмоционального воздействия противоречило бы основной задаче архитектуры на сегодняшний день? Задаче обеспечить жилой площадью в кратчайшие сроки всех трудящихся Советского Союза, весь народ? Обеспечить, хотя бы и не в полной мере, потребности в жилье каждого из членов социалистического общества, [...]в условиях, какие сегодня допускает наша экономика, наши сегодняшние материальные возможности вообще? Наоборот, решение в этих условиях и задач архитектуры как искусства только помогло бы делу, вызывая у каждого чувство большей и более полной удовлетворенности. Дело другое, что эта задача стала бы более трудной для архитектора, но весь мой многолетний опыт работы архитектора говорит, что эта задача, как она ни сложна, но реальна и разрешима, а ее

решение должно было бы дать сильный толчок развитию и расцвету социалистической архитектуры, наоборот, отрицание или даже только замалчивание этой обязательной для архитектуры ее стороны размагничивает архитекторов, деморализует их, убивает подлинное творчество. [...] [9].

О ПУТЯХ РАЗВИТИЯ СОВЕТСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ

[...] У человека нет будущего без настоящего, а настоящего без прошлого. Одно закономерно вытекает и растет из другого. Плох тот строитель нашего прекрасного будущего, который далек от жизни сегодняшнего дня, но плох и тот, кто не знает прошлого. Оно — фундамент настоящего и будущего.

А прошлое современников старшего поколения — это первая половина двадцатого века, века, богатого всемирно-историческими событиями, века, который повернул человечество на новую жизнь, на полную перестройку старого, загнившего, умирающего и тщетно цепляющегося за свою жизнь капиталистического общества и на создание нового — общества подлинной свободы, полного равенства, девиз которого — добровольный, радостный, созидательный и творческий общий труд [10].

1962 г.

[...] Если попытаться кратко, пусть несколько условно, охарактеризовать развитие творческой направленности советской архитектуры от ее зарождения до Первого Всесоюзного совещания строителей (1954 г.), можно выявить в ней три основные линии, которые в разное время и в различных видах проявлялись в течение более трех десятилетий.

Первая из них — линия догматического отношения к художественным традициям и канонам архитектурного наследия, и прежде всего к наследию классической архитектуры. Это линия некритического использования лишь внешних форм исторических стилей, утверждения отвлеченных, вневременных норм красоты, недооценки нового содержания советской архитектуры и ее новых задач. Ей были присущи нарушение единства функциональных, конструктивных и идейно-образных основ архитектурного произведения, беспринципное, механическое применение разнородных композиционных приемов и художественных элементов разных стилей. Иначе говоря, она была и по своему существу и по форме эклектической. В своем чистом виде эта линия к середине двадцатых годов временно

заглохла, но затем, во второй половине тридцатых годов, возродилась.

На основе преимущественно этого эклектического направления постепенно развивались в советской архитектуре, особенно в первое послевоенное десятилетие, многие отрицательные явления. [...]

Вторая линия продолжала, но, естественно, уже на новой основе, традиции дореволюционного неоклассицизма, возникшего в первое десятилетие XX века как реакция против академизма и эклектики, с одной стороны, и русского декадентского «модерна» — с другой. Архитекторы, развивавшие традиции дореволюционного неоклассицизма, в своем творчестве стремились не к механическому, бездумному применению внешних архитектурных форм классики, а к освоению и творческому логическому использованию для решения современных им архитектурных задач, основных принципов классической архитектуры, добиваясь удобства внутренней планировки, ясности и простоты общей композиции сооружения, выразительности художественного образа и т. д. В общем она характеризовалась творческими поисками художественных средств, способных выразить новое содержание архитектуры на основе преемственности прогрессивных традиций классического архитектурного наследия и большей или меньшей творческой переработки внешних архитектурных форм классики.

В основе своей это направление было реалистическим, учитывало существующие материально-технические возможности и условия строительства и отличалось довольно большим диапазоном творческих исканий — от сближения с функционализмом и конструктивизмом через своеобразное, сознательное упрощение классических форм И. А. Фоминым и его школой до некоторого ретроспективизма, допускавшего более или менее полное использование установившихся композиционных приемов неоклассицизма и архитектурных форм классики почти без всякой их переработки. [...]

Это направление, если не считать творчество И. А. Фомина, последовательно применявшего в своей деятельности выдвинутые им принципы «пролетарской классики», развивалось до середины двадцатых годов, затем начался его спад, а его представители стали переходить на позиции конструктивизма. В начале тридцатых годов оно возродилось снова как естественная реакция против упрощенчества, конструктивизма и существовало в том или ином виде до середины 1950 х годов.

Наконец, третья линия — это линия последовательного, принципиального новаторства. Возникла она примерно к 1923 году. [...] В стремлении найти новую форму, которая полностью отвечала бы новому содержанию, эти архитекторы, опираясь на так называемые

«левые» направления в искусстве считая их не только новаторскими, но и революционными, некритически восприняли современную [...] архитектуру, и в первую очередь [...] конструктивизм и функционализм. [...] В новых западноевропейских течениях действительно тогда было много интересного, что могло оказаться полезным для советской архитектуры, в частности, большое внимание к вопросам внутренней планировки и оборудования зданий, применение новых конструкций, новых строительных материалов и т. д. Однако задачи советской архитектуры и архитектуры капиталистических стран резко отличались, иными были у нас и реальные условия строительства, уровень строительной техники и пр.

Этого не учитывали многие архитекторы, и творческие поиски новых, современных форм советской архитектуры в то время в большинстве случаев не давали и не могли еще дать положительных результатов.

[...] Стремления архитекторов к современности архитектурного образа, особенно объектов массового строительства, материально-технические условия возведения которых во второй половине 1920-х — начале 1930-х годов были [...] ограничены [...], приводило их в те годы во многих случаях к упрощенчеству, а это не могло удовлетворить ни широкие массы советских людей, ни самих архитекторов.

[...] Направления, о которых я упоминал, не всегда проявлялись достаточно четко и определенно. Временами они то существовали одновременно, то взаимно переплетались, так или иначе влияли друг на друга. Нередко в творческой практике даже одного и того же архитектора проявлялись то в разное время, то одновременно различные творческие тенденции.

Можно ли эту неустойчивость и изменчивость как в общем процессе развития советской архитектуры, так и в творчестве отдельных архитекторов безоговорочно считать явлением отрицательным, ошибочным? Я глубоко убежден, что подобная оценка была бы неверной.

[...] Сегодня в нашей стране есть все условия для успешного развития архитектуры. Расцвет всенародной социалистической культуры, становление коммунистического сознания, развитие марксистско-ленинской архитектурно-строительной науки, включая теорию советской архитектуры, с одной стороны, и всестороннее развитие современной материально-технической базы строительного производства, обеспечивающей максимальную индустриализацию — с другой, являются залогом небывалого расцвета архитектуры в период развернутого строительства коммунизма.

[...] Для того чтобы всегда быть на высоте задач, которые советский народ ставит перед архитектором, нужны прежде всего три условия, соблюдение которых зависит исключительно от него самого.

Первое — советский архитектор должен иметь твердое, ясное, целеустремленное, коммунистическое мировоззрение, которому учит его великая партия Ленина. Оно является верным и действенным оружием в преодолении всех трудностей, в предупреждении ошибок и срывов в творческой работе.

Второе — архитектор должен всегда находиться в самой гуще жизни, быть активным, передовым ее участником, а не ограничиваться сравнительно узкой областью своей профессии. Только это даст ему наиболее полное знакомство с реальной действительностью и запросами советского народа, без чего его творчество было бы поверхностным и недостаточно плодотворным.

Третье — архитектор должен в совершенстве владеть своим профессиональным мастерством, включая сюда глубокое знание передовой строительной техники, особенно необходимое на современном, новом этапе развития советской архитектуры.

Свое мастерство советскому архитектору надо постоянно совершенствовать, иначе он может отстать от все возрастающих требований жизни и превратиться в конце концов из творческого работника в ремесленника. Подлинное мастерство принесет ему радость плодотворного, напряженного, самоотверженного труда на благо нашего советского народа, успешно строящего коммунистическое общество, труда, которому, право же, стоит отдать все наши творческие силы, способности и знания [11].

примечания

[1] Статья в сб. «Вопросы теории архитектуры», 1957, № 2, стр. 78—83.
[2] Из книги «Из творческого опыта», Л., 1962, стр. 9—16.
[3] Из письма архитектору Л. С. Косвену 1962 г. (личный архив Л. С. Косвена).
[4] Из книги «Из творческого опыта», стр. 16—21.
[5] Из книги «Из творческого опыта», стр. 22.
[6] Из книги «Из творческого опыта», стр. 26—28.
[7] Речь идет о русских архитекторах конца XVIII в. В данном отрывке, взятом из неизданных мемуаров А. И. Гегелло, написанных им в 1960—1962 гг., он анализирует здание гимназии в Екатеринославе (ныне г. Днепродзержинск). Рукопись хранится у А. Е. Пожарского.
[8] Из приложения к письму А. И. Гегелло к архитектору Л. С. Косвену 1962 г. (личный архив Л. С. Косвена).
[9] Написано А. И. Гегелло в декабре 1963 г. как приложение к письму к архитектору Л. С. Косвену. В приложении изложены взгляды Гегелло на отно-

шение к наследию и новаторству, а также на взаимодействие материального и художественного в архитектуре. Приложение написано в связи с докладом тов. Прибульского на пленуме ленинградского отделения Союза советских архитекторов в октябре 1963 г.

[10] Из предисловия к неизданным мемуарам А. И. Гегелло.

[11] Из книги «Из творческого опыта», стр. 358—370.

МОИСЕЙ ЯКОВЛЕВИЧ ГИНЗБУРГ

(1892—1946)

Моисей Яковлевич Гинзбург — один из основоположников советского конструктивизма в архитектуре — начал свою деятельность в период зарождения архитектуры XX века. Его имя связано с эпохой становления советской архитектуры.

Гинзбург соединял в себе талант ученого, писателя и архитектора-практика. Проникновение в вопросы теории органически связано со всем его творчеством. В своих выступлениях он призывал бороться за архитектуру, которая должна быть гуманистическим искусством, за архитектуру, отвечающую потребностям социалистического общества. Его книги, статьи, архитектурное творчество широко известны советским и зарубежным зодчим. Идеи, освещавшие его творческий путь, многие из которых не были приняты современниками, в дальнейшем прочно вошли в жизнь и завоевали ему одно из первых мест в архитектуре XX века.

Моисей Яковлевич Гинзбург родился в 1892 году в Минске. Его отец-архитектор способствовал развитию в сыне любви к рисованию и живописи, со школьного возраста привлекал его к участию в своих

работах. Архитектурное образование Гинзбург получил в Италии. В 1914 году он окончил архитектурный факультет Академии художеств в Милане, получив диплом архитектора-художника. В этом же году, возвратившись на Родину, он поступил на архитектурное отделение Рижского политехникума (находился тогда в Москве) и через три года получил второй диплом.

В 1917 году Гинзбург уезжает в Крым, где по его проекту (совместно с Н. Копелиовичем) строится особняк в Евпатории. Одновременно он изучает народное творчество Крыма, делает обмеры, зарисовки, пишет книгу «Татарское искусство в Крыму». В Крыму он провел четыре года. Это годы серьезной научно-исследовательской работы, когда окончательно начинают формироваться его взгляды на современную архитектуру.

В 1921 году Гинзбург переезжает в Москву, где проходит вся его дальнейшая жизнь и работа. В 1922 году молодой архитектор становится профессором Московского института гражданских инженеров по кафедре истории архитектуры и профессором Вхутемаса, где читает курс архитектурной композиции.

Начало 20-х годов Гинзбург посвятил научным исследованиям в области теории композиции современной советской архитектуры. В книге «Ритм в архитектуре» (1923) он вскрывает законы ритма, определяющие, по его словам, подлинную сущность всякого архитектурного произведения. В заключение он подводит читателя к необходимости отыскать в современной архитектуре те формы и законы их сочетаний, в которых проявится ритмическое биение наших дней.

В следующей книге, названной им «Стиль и эпоха» (1924), он призывает архитектора стать не декоратором жизни, а

ее организатором, доказывает необходимость освобождения от формальных элементов отживших классических систем и различных «стилей». Здесь Гинзбург рассматривает современный конструктивизм — идеологом и выразителем которого он стал вместе с братьями Весниными, — как художественное явление. Он показывает, какое влияние оказала на искусство новая техника, рациональная организация машины, строительство крупных инженерных сооружений и как в связи с этим изменился характер эстетических представлений. Характерные черты будущего стиля он видит в простоте и ясности архитектурного решения, в стандартизации строительного производства, в новом градостроительном размахе.

Книга «Стиль и эпоха» вызвала различные отклики современников. Для многих она стала своеобразным манифестом раннего конструктивизма, у противников вызвала бурную реакцию своими заостренными формулировками.

После создания ОСА и журнала «Современная архитектура», ответственным редактором которого он был совместно с А. А. Весниным, Гинзбург опубликовал ряд теоретических статей. Он выступает на страницах журнала «СА» со статьями, в которых последовательно объясняет сущность архитектурного конструктивизма, разрабатывает методы функционального творчества, многократно возвращаясь к одним и тем же темам, вновь и вновь развивая их.

В статье «Новые методы архитектурного мышления» (1926) Гинзбург говорит о необходимости в связи с современными социальными условиями прежде всего обращать внимание на проблему создания новых рациональных типов сооружений. В 1927 году в статье «Итоги и перспективы «СА» он развивает эту мысль и го-

ворит о необходимости поднять вопросы архитектурного творчества, повысить квалификацию работы архитектора, его культуру. Он подчеркивает, что совершенное по выразительности архитектурное решение получается в процессе функционально-конструктивного становления не механически, не само собой, а в результате максимального овладения архитектурным материалом, в результате умения использовать и подчинить себе все особенности и свойства плоскости, объема, пространства. В своих последующих статьях Гинзбург неоднократно возвращается к вопросам архитектурной выразительности, художественного образа, формы в архитектуре. В связи с обвинением конструктивистов в художественном пигилизме, в отрицании формы, он в статье «Конструктивизм в архитектуре» решительно отводит эти обвинения, указывая на то, что конструктивизм отыскивает самый верный путь к форме, что форма для конструктивистов находится в стадии постоянного искомого, каждый раз заново определяемого четко и революционно очерченной целью.

Выдающийся архитектор-новатор, Моисей Яковлевич Гинзбург в своем творчестве становится мастером новой художественной формы. Вдохновленный социальным переворотом в стране, он ищет рациональные типы сооружений, отражающие современный быт, отвечающие социальным потребностям советского общества, потребностям советского человека. Новатор в использовании технических средств в архитектуре, в применении стандартных элементов, он находит отвечающие им средства архитектурной композиции, добивается яркой художественной выразительности.

В конкурсном проекте на «Дом текстилей» в Зарядье в Москве, выполненном в 1925 году (совместно с арх. В. Владими-

ровым), Гинзбург ищет новый тип советского административного здания. В проекте этого сложного по составу помещений сооружения (конторы, гостиница для приезжающих, ресторан, универмаг, гараж и др.) он показал возможность создания художественного произведения самыми лаконичными средствами.

Тщательно продуманному функциональному плану здания соответствует строгий, но расчлененный объем, зрительно объединенный нижним этажом и узкими лентами горизонтальных окон. Уступообразные террасы создают пластику верхних этажей, пространство внутренних дворов органически вливается в тело здания. Здесь все просто, логично, форма воздействует гармоничностью, точностью найденных пропорций.

Метод функционального творчества, многократно описываемый и разъясняемый Гинзбургом, можно хорошо проследить на примере здания Дома Правительства в Алма-Ате (конкурсный проект сделан в 1927 г. совместно с И. Ф. Милинисом, здание осуществлено в 1929—1931 гг.). «В основу проекта положено стремление дать решение, вытекающее из характерных бытовых и климатических особенностей Казахстана», — пишет автор в пояснительной записке к проекту.

Композиционным центром здания служит обширный внутренний дворик-сад с растительностью и бассейном. Это и фойе зала и место ожидания, отдыха, прогулок. Единая система внутреннего двора-сада, террасы вестибюля, застекленных переходов на столбах связывает интерьеры основных помещений с внешней средой. С живописным, перетекающим пространством интерьеров контрастируют большие белоснежные плоскости наружных объемов, чередующиеся со сплошными остекленными по-

верхностями стен зала. Здесь создан выразительный художественный образ советского правительственного здания, отражающий новое социальное содержание, идея которого — народность, общедоступность, демократичность.

Большое место в творчестве М. Я. Гинзбурга занимает проблема жилого дома. Поиски нового типа жилого дома продолжаются на протяжении всей его практической деятельности. В 1926 году по его проекту строится жилой дом на Малой Бронной в Москве, где он пробует найти не только новую структуру квартиры, но и выразительную организацию ее пространства.

В 1927 году Гинзбург организует товарищеское соревнование ОСА на проект дома нового социального типа, так называемый «Коммунальный дом АІ», и сам принимает в нем активное участие.

В его проекте разработаны основные композиционные принципы новой пространственной организации квартиры — размещение одной жилой ячейки в двух уровнях и сочетание внутренних объемов разной высоты.

На протяжении своей творческой деятельности Гинзбург неоднократно работает над экспериментальным проектом квартиры. В 1928—1930 годах был построен в Москве по его проекту (совместно с И. Ф. Милинисом) жилой дом на Новинском бульваре.

В проекте этого дома Гинзбург осуществил свои мечты об организации жилого дома нового социального типа. Индивидуальные квартиры сочетались здесь с рядом помещений с обобществленными функциями — прообраз современных «домов нового быта».

В доме на Новинском бульваре была применена система двухэтажных квартир, сочетания внутренних объемов различной

высоты в одной квартире. Освещенные лентами горизонтальных окон, залитые светом коридоры, обслуживающие два этажа каждый, лоджии, террасы на крыше дома, столбы нижнего этажа, позволяющие объединить пространство вокруг дома, различие высот внутри квартир, все это создало пространственно цельный комплекс, сыгравший крупную роль в создании образа советского жилого дома.

М. Я. Гинзбург возглавлял большие коллективы архитекторов, разделявших его взгляды на будущее архитектуры. Огромная работа по изучению и проектированию массового жилищного строительства была проделана под его руководством в государственных проектных организациях, в том числе в Стройкоме РСФСР. До конца своей жизни работает он над проблемами индустриализации и типизации жилищного строительства.

Опыт работы Гинзбурга над проблемами жилища неоднократно освещался им в отдельных статьях на страницах журналов, в специальном сборнике Стройкома РСФСР. В 1934 году вышла в свет его книга «Жилище», в которой наряду с социальными и техническими вопросами подробно освещаются архитектурно-композиционные принципы организации жилого дома.

Не менее страстно Гинзбург занимался проблемами градостроительства, архитектурой жилых комплексов. Им одним из первых был поднят в советской архитектуре вопрос районной планировки. В первой половине 30-х годов возглавляемым им коллективом был разработан проект районной планировки южного берега Крыма, детальный проект планировки Ялта — Мисхор — Алупка. В работе над конкурсным проектом «Зеленый город» (1930 г., совместно с М. О. Барщем) Гинзбург, увлекшись дезурбанизмом, предполагал создать в окре-

стностях Москвы обширный жилой район с группами домов, расположенных среди природы, вдоль шоссейных дорог. Однако вскоре он отказывается от идеи дезурбанизации. В проекте жилого района «Красный камень» в Нижнем Тагиле, рассчитанного на 24 тысячи человек, он предлагает компактную застройку крупными замкнутыми жилыми ансамблями с целью создания наиболее яркой образной выразительности. Объемно-пространственная композиция района «Красный камень» строится на оригинальных сочетаниях различных по форме жилых ансамблей, внутри которых заключено обширное пространство двора-парка. Жилые ансамбли — трапециевидный, полукруглый, квадратный, шестигранный, — каждый имеющий свой пространственный интерьер, образуют многообразную живописную группу. Тщательно продумана система озеленения внутри ансамблей — стриженая зелень, бассейны, цветники. Главная улица, проходящая через общественный центр района, должна была быть застроена с одной стороны 12-этажными башенными домами. Наряду с подчеркнутым вниманием к образной выразительности района здесь функционально продуманы связи с городом, сети обслуживания, транспортные сети, размещение детских и лечебных учреждений и т. п.

Важная веха в творчестве М. Я. Гинзбурга — конкурсный проект Дворца Советов в Москве (1932 г., совместно с архитекторами С. Лисагором и Г. Гасенплугом, инженером А. Лолейтом).

Центральным элементом композиции Дворца Советов является огромный параболический по форме стеклянный купол, перекрывающий большой зал. Он стоит на платформе-подиуме, на которой возвышается также и малый зал трапециевидной формы. Тщательно продуманная функциональная

схема связи многочисленных помещений Дворца, размещенных в двух-трех этажах платформы, позволила создать компактную объемно-пространственную композицию здания.

В здании Дворца Советов в еще большей мере, чем в Доме Правительства в Алма-Ате, выражена идея народности и общедоступности, подчеркнута связь с общественной жизнью города, с окружающей внешней средой. Достигается это замыслом плана, многочисленными лестницами, связывающими террасы верхней части подиума с площадью, прозрачностью остекленных помещений Дворца, позволяющих свободно просматривать его интерьеры.

Период всеобщего увлечения репрезентативными формами прошлого не мог не оказать влияния на некоторый поворот в творчестве Гинзбурга к поискам новых образов. Но Гинзбург ищет архитектуру, современную данному историческому отрезку времени. Он не разочаровывается в методе функционального творчества, но понимает, что нельзя относиться к нему догматически, что время идет, и метод требует своего развития. Это сказывается на всех его последующих проектах и постройках, в которых лаконичная геометрическая чистота форм соединяется с поисками живописности, с поисками сложных пространственных композиций. Это ярко проявляется в таких его работах 30-х годов, как проект театра Немировича-Данченко в Москве, конкурсный проект дома Наркомтяжпрома в Москве, Парк культуры и отдыха в Тбилиси на горе Давида, комбинат «Известий» в Москве и др., где он ищет новые возможности образной выразительности.

Из работ возглавляемых им коллективов следует также выделить целостно задуманное архитектурное оформление железнодорожной магистрали Москва — Донбасс

(1933) и крупный санаторий Наркомтяжпрома им. Орджоникидзе в Кисловодске, осуществленный в 1935—1937 годах.

Ансамбль санатория раскинулся на широком плато, круто обрывающемся вниз. Основными элементами его пространственной композиции являются три корпуса — лечебный и два жилых, — которые образуют как бы крылья, распростертые в сторону южного горизонта. Отсюда открывается вся панорама кавказских гор с Эльбрусом в центре.

Лечебный корпус состоит из двух частей: вогнутой, где размещены кабинеты, и круглой, где находятся помещения для ванн. Обе части расположены на разном уровне и соединены между собой переходами и лестницами. Перед лечебным корпусом, по оси композиции, разворачивается главная лестница в виде амфитеатра, естественно укладывающаяся на рельеф местности. Лестница соединяет верхнюю часть территории с нижним парком.

Лаконичные формы здания хорошо гармонируют с очень развитой наружной лестницей, создавая яркую, выразительную архитектуру всего ансамбля.

В годы войны Гинзбург работал над проектом временного и типового жилища. В 1943—1944 годах он проектирует и строит памятники-обелиски героям Отечественной войны в Севастополе и Керчи. Наиболее закончен из его последних работ проект панорамы «Оборона Севастополя в Великой Отечественной войне». Здесь поиски образной выразительности приводят его к использованию своеобразных архитектурных деталей, трактованных как органическая ткань стены.

Последние годы своей жизни отдает Гинзбург большой теоретической работе, посвященной основным проблемам архитектурного творчества. Она начата перед вой-

ной и задумана автором как капитальный двухтомный труд. Закончен лишь один раздел — «Тектоника». В этой работе он вновь возвращается к анализу закономерностей развития архитектурного стиля на примерах истории архитектуры и подводит к анализу современной советской архитектуры.

Из многочисленных теоретических работ М. Я. Гинзбурга нами отобраны некоторые выдержки из его высказываний по вопросам теории архитектурной композиции, творческого метода архитектора, характеристики архитектурного конструктивизма и др.

РИТМ В АРХИТЕКТУРЕ [1]. 1923 г.

Предисловие

В ряде других искусств архитектура занимает несколько обособленное место. С одной стороны, она является результатом целого ряда утилитарно-материальных и конструктивных условий, с другой — миром форм самоценных и отвлеченных до крайности. Если прочие пластические искусства, в своих самых абстрактных проявлениях, все же подвержены известной изобразительности, известному внеформальному содержанию, то архитектура подобно музыке, в этом смысле есть самое чистое из всех искусств.

С момента своего зарождения до наших дней зодчество в своих формальных элементах, отдельных расчленениях и композиции масс одухотворено лишь одними законами ритма, определяющими собой подлинную сущность всякого архитектурного произведения. Вся история зодчества, по существу своему, является историей разнообразных проявлений этих чистейших динамических законов.

В Парфеноне и Palazzo Pitti, Реймском соборе и Владимирском храме Успения [2], в любых иных, разных по своим формальным выявлениям памятниках сказывается вечно действенное начало ритма. [...]

1 [. .] Ритмом проникнута вселенная. В движении планетных систем, в работающем человеке, в изгибе дикого зверя и струящемся потоке реки мы встречаемся с его законами. К какой науке ни обратиться, на каком жизненном процессе ни остановиться, — всюду мы увидим проявление ритма.

Все научные гипотезы, законы и философские мировоззрения есть не что иное, как стремление найти формулы и определения, выражающие ритмическое биение космоса.

Также и внутренний мир человека — деятельность легких и сердца, движение рук и ног — подвержен законам ритма, являющимся элементом психофизической природы.

Целым рядом историков культуры и путешественников замечено, что негры, арабы, зулусы во всех своих движениях, танцах, песнях, играх и работе сохраняют постоянное чувство ритма, которое соблюдают с большой точностью, так как оно исходит из органического существа людей.

Это какой-то высший регулятор, мудрый кормчий, руководящий всеми проявлениями деятельности во вселенной.

Он служит нам не только для облегчения работы, но и одним из источников эстетического удовольствия, элементом искусства, врожденным всему человечеству, начиная с дикаря и кончая самым утонченным представителем культурнейших эпох.

Он повелевает нам стремиться к возможно большей полноте жизненных наслаждений с наименьшей затратой энергии и жизнерадостности. [...]

ПРОБЛЕМЫ РИТМА (ВТОРАЯ ЧАСТЬ)

Предисловие

Архитектурный стиль есть самостоятельный мир, своеобразная и нерушимая система законов, все в нем объясняющих и оправдывающих. Понять стиль — значит разгадать эти законы, понять каждый элемент формы, композиционные методы, создающие при помощи их живую архитектурную речь.

Архитектура Китая или Индии, чарующая нас своей необычностью, в сущности своей — чужда нам, не столько потому, что непривычны нашему глазу ее формальные элементы, сколько потому, что неразгаданы их композиционные методы, представляющиеся нам часто случайными и ничем не оправданными.

Однако случаен и ничем не оправдан наш подход к этим памятникам, ибо мы не смогли открыть еще этих миров, не смогли отыскать той цепи законов, единственно которые смогут все объяснить, слить подсознательное эстетическое наслаждение восприятия с художественно-научным анализом этого искусства.

Но если так называемые «неисторические» стили ждут своих открывателей, то и историческая архитектура может быть в известной степени пересмотрена под этим углом зрения.

История стилей, как она понималась до последнего времени, — есть лишь история эволюции архитектурной формы. Композиционные методы, их связующие в законченные памятники искусства, оставались на заднем плане. Однако и здесь разгадать своеобразие этих композиционных законов значит понять вполне стиль.

Так, например, римское искусство, рассматриваемое с точки зрения отдельной формы, можно считать лишь упадочным состоянием эллинского наследия.

Однако, будучи рассмотрено с точки зрения композиционных методов, оно поражает нас богатством и разнообразием своей грамматики.

Очевидно, что наряду с историей архитектурных форм возможна и параллельная история композиционных методов, анализирующая в первую очередь двигательную силу этих методов: ритм, во всем разнообразии его проявления. [...]

VI. [...] *Архаическая эпоха* каждой культуры в ее архитектурном стиле, склонная воздействовать грандиозностью размеров целого, мощностью, массивностью частей, приводит, прежде всего, к *проблеме монументальности*. Таковы методы воздействия египетского зодчества, такова архаическая эпоха греческого гения, начало итальянского Ренессанса — кватроченто.

За этой эпохой в каждом стиле наступает пора блестящего совершенства: *золотой век искусства*. Неподвижное тело архитектурного памятника начинает оживать, расчленения приобретают некоторую энергию движения. Элементарное увеличение модуля сменяется гармоническим совершенствованием взаимоотношений всех элементов. *Идея монументальности* приносится в жертву *проблеме гармоничности*. V век до Р. Хр., век Фидия, Иктина и Калликрата [3], кульминационный пункт греческого творчества и XVI век по Р. Хр., век Браманте и Рафаэля [4], апогей нового расцвета итальянского искусства, проходят под этим знаменем. Совершенство Парфенона, как и собора св. Петра, конечно, не в их абсолютных размерах, а в согласованности отдельных элементов.

Но на подобной высоте искусство редко удерживается более или менее значительный период времени. Вершина становится началом спуска. Жизнь все более и более овладевает зодчеством. Ритмика становится все более интенсивной, но и более анархической по своей природе. Расчленения одеваются пышной и богатой декоративной одеждой.

Подобно тому как эпоха архаизма характеризуется проблемой монументальности, а эпоха расцвета — гармонией, так и *эпоха упадка стиля* всегда сопровождается преимущественным развитием *проблемы живописности*. Упадок и разложение античной художест-

венной культуры создал римский стиль, а уничтожение чистоты форм Ренессанса породило барокко, стили, занимающиеся разрешением проблемы живописности.

Но история стилей, как и всякая история, объективна. Она не знает «лучших» или «худших» стилей. Стиль изживает себя до конца. Проблема разрешается до пресыщения. Нужен новый приток творческих сил, новые гении для того, чтобы вновь начать эпоху архаизма, вновь провозгласить проблему монументальности. Непрерывный круг развития стиля замыкается.

Однако мертвое не воскресает. Вечно те же проблемы усложняются, методы разрешения их становятся иными, творческие элементы, материализующие законы ритма — художественные образы зодчества, — меняются. И, конечно, *задача современной архитектуры — отыскать те элементы формы и законы их сочетаний, в которых проявится ритмическое биение наших дней.*

СТИЛЬ И ЭПОХА[5]. 1924 г.

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЫ

Предисловие

Архитектурный стиль и современность? Та современность очистительных бурь, во время которой воздвигнутые сооружения едва ли насчитываются десятками.

О каком же стиле может быть речь?

Конечно, это так для тех, кому чужды сомнения и заблуждения ищущих новых путей, тропинки новых исканий; так для тех, кто терпеливо ждет окончательных результатов со счетами в руках и приговором на устах. Но для них еще не приспело время, их очередь впереди.

Страницы настоящей книги посвящены не свершившемуся, а лишь размышлениям о свершающемся, о той грани, которая пробегает между уже умершим прошлым и нарастающей современностью, о в муках рождающемся новом стиле, диктуемом новой жизнью, стиле, облик которого, еще неясный, но тем не менее желанный, растет и крепнет у тех, кто с уверенностью смотрит вперед. [...]

1. Стиль — элементы архитектурного стиля — преемственность и независимость в смене стилей

[...] Как бы ни велика была коллективная или индивидуальная гениальность творца, как бы своеобразен и извилист ни был творческий процесс, есть причинная зависимость между реальными

жизненными факторами и системой художественного мышления человека и в свою очередь между последней и формальным творчеством художника, и именно наличие этой зависимости объясняет и тот характер эволюции искусства, о котором мы говорили, и ту необходимость перевоплощения, обусловливающего объективную историческую оценку художественного произведения. Однако не следует понимать слишком элементарно эту зависимость. Одни и те же основные причины способны иногда вызвать различные результаты; несчастье иногда уничтожает наши силы, а иногда и увеличивает их в бесконечное число раз, в зависимости от индивидуальных свойств характера человека. Точно так же, в зависимости от особенностей гения индивидуума или народа, в иных случаях мы видим прямое следствие, в других — результат противоположный в силу контраста. Однако и в том и в другом случае не может быть отвергнуто наличие этой причинной зависимости, лишь на фоне которой может быть дана оценка художественному произведению, не на основе индивидуального вкусового суждения «нравится или не нравится», а как объективному историческому явлению. Формальное сравнение может быть произведено лишь между произведениями одной эпохи, одного стиля. Лишь в этих пределах можно установить формальные преимущества художественных произведений. То из них, которое лучше, выразительнее всего отвечает системе художественного мышления, их породившей, то и находит, обыкновенно, лучший формальный язык. Сравнение египетской фрески и итальянской картины качественно не может быть произведено. Оно даст лишь один результат: укажет на две отличные системы художественного творчества, каждая из которых имеет свои источники в разной среде. [...] Необходимо прежде всего уяснение тех понятий, которые входят в формальное определение архитектурного стиля. Уже вполне ясно мы отдаем себе отчет в том, чем характеризуется живописный стиль: мы говорим о рисунке, цвете, композиции, и, конечно, все эти свойства подвергаются анализу исследователя. Нетрудно также убедиться в том, что первые из них — рисунок и цвет — являются тем материалом, организация которого в плоскости составляет искусство композиции живописного произведения. Точно так же и в архитектуре необходимо отметить целый ряд понятий, без выяснения которых немыслим формальный анализ ее произведений.

Необходимость создания защиты от дождя и холода толкнула человека к сооружению жилища. И это определило и по наши дни самый характер архитектуры, стоящей на грани житейски полезного творчества и «бескорыстного» искусства. Эта особенность сказалась прежде всего в необходимости *изолировать, отграничить*

какими-либо вещественными, материальными формами известную часть пространства. Изоляция пространства, замыкание его в какие-то определенные пределы и есть первая из задач, стоящих перед зодчим. Организация изолируемого пространства, та кристаллическая форма, которой охватывается по существу своему аморфное пространство, — есть отличительный признак архитектуры от других искусств. То, что составляет особенность, так сказать, *пространственных переживаний,* ощущений, испытываемых от interieur'ов архитектурного произведения, от пребывания внутри помещений, от их пространственных границ и от системы освещения этого пространства, — все это основной признак, основное отличие архитектуры, не повторяемое в восприятиях какого-либо иного искусства.

Но изоляция пространства, метод его организации осуществляется путем употребления материальной формы: дерева, камня, кирпича. Изолируя пространственную призму, архитектор одевает ее материальной формой. Таким образом, неизбежно мы воспринимаем эту призму не только изнутри, пространственно, но и извне, уже чисто объемно, аналогично восприятию скульптуры. Однако и здесь имеется налицо исключительной важности отличие архитектуры от прочих искусств. Материальные формы для выполнения основной пространственной задачи зодчего не совсем произвольны в своих сочетаниях. Архитектору необходимо постижение законов статики и механики для того, чтобы достигнуть цели опытным путем, интуитивно или чисто научно. Это то основное конструктивное чутье, которое обязательно должно быть присуще зодчему и *которое устанавливает определенный метод в его работе.* Решение пространственной задачи влечет за собой неизбежно и этот определенный организационный метод, состоящий в решении ее с минимальной затратой энергии.

Таким образом, то, что отличает, по существу, архитектора от скульптора, есть не только *организация пространства, но конструирование его изолирующей среды.* Отсюда и вытекает основной организационный метод архитектора, для которого мир формы не есть ряд безграничных и бесконечных возможностей, а лишь умелое лавирование между желанным и возможным к осуществлению, и вполне естественно, что это возможное влияет в конечном счете на выработку самого характера желаний. Архитектор никогда не строит в силу этого даже «воздушных замков», которые бы не укладывались в эти рамки организационного метода; даже и архитектурная фантазия, свободная, казалось бы, от конструктивных соображений, и она удовлетворяет законам статики и механики — и это говорит уже о признаке безусловно основном, весьма существенном в

понимании искусства архитектуры. Отсюда понятен и сравнительно ограниченный диапазон форм архитектуры по сравнению с живописью и тот основной подход в понимании архитектурных форм, как функции опоры и опирающегося, держащего и лежащего, напряженного и покоящегося, форм, простирающихся вертикально и горизонтально, и всяких иных, как функциональных от этих основных направлений. *Этот организационный метод обусловливает и те ритмические особенности, которыми характеризуется архитектура. И наконец, он уже в известной степени и обусловливает характер каждой отдельной формальной молекулы, всегда отличной от элементов скульптуры или живописи.*

Таким образом, система архитектурного стиля слагается из целого ряда проблем: *пространственной и объемной,* представляющих собой решение одной и той же задачи изнутри и извне, овеществляемой *формальными элементами;* последние организуются по тем или иным композиционным признакам, порождая *динамическую проблему ритма.*

Только понимание архитектурного стиля во всей сложности этих проблем может объяснить не только данный стиль, но и связь отдельных стилевых явлений между собой. Так, анализируя смену греческого стиля римским, романского — готическим и т. д., мы наблюдаем нередко противоречивые черты. Так, римский стиль, с одной стороны, рассматривается исследователями как эволюция чистых форм эллинского наследия, с другой — нельзя не обратить внимание на то, что композиционные методы или организация пространства римских сооружений почти противоположны греческой. [...]

[...] Итак, что же? Преемственность или новые, совершенно независимые принципы лежат в смене двух стилей?

Конечно, то и другое. В то время как одни из составных элементов, образующих стиль, еще сохраняют преемственность, нередко другие, более чувствительные, быстрее отражающие изменение человеческой жизни и психики, уже строятся по принципам совершенно иным, часто противоположным, часто совершенно новым в истории эволюции стилей; и лишь через известный промежуток времени, когда острота нового композиционного метода достигает своего полного насыщения, она уже переходит и на остальные элементы стиля, на отдельную форму, подчиняя и ее тем же законам развития, видоизменяя и ее согласно новой эстетике стиля. И обратно, нередко иные законы нового стиля сказываются прежде всего в совершенно других формальных элементах, сохраняя в первое время преемственность композиционных методов, изменяющихся лишь постепенно, во вторую очередь. Однако каким бы из этих пу-

тей ни двигалось искусство, лишь благодаря этим обоим принципам — *преемственности и независимости,* — возможно появление нового и законченного стиля. Сложное явление архитектурного стиля не может измениться сразу и во всем. *Закон преемственности* экономизирует творческую выдумку и изобретательность художника, уплотняет его опыт и мастерство, *а закон независимости* является тем двигательным рычагом, который придает творчеству здоровые молодые соки, насыщает его остротой современности, без которой искусство просто перестает быть искусством. Расцвет стиля, сконденсированный в небольшом периоде времени, обычно будет отражать *эти новые и независимые законы творчества,* а архаическая и упадочная эпохи будут в отдельных формальных элементах или композиционных методах сцепляться с предшествующими и последующими периодами стилей. Так примиряется это кажущееся противоречие и находит себе объяснение не только в появлении нового стиля сегодня, но и в любую историческую эпоху. [...]

[...] Если даже оставить в стороне это крайнее проявление убежденной веры в правоту творческих идей современности, любой взгляд, брошенный нами на прошлое, убеждает нас в существовании в лучшие поры человеческой культуры чрезвычайно отчетливого сознания правоты независимого современного формопонимания. И лишь эпохи упадочные характеризуются одним желанием подчинить современную форму стилевому ансамблю прошлых столетий. Самая идея подчинения новых частей города не организму его, лежащему вне всяких формальных особенностей стиля, а стилю старых, уже существующих, даже самых совершенных по форме частей, идея, чрезвычайно прочно привившаяся в умах лучших наших зодчих прошлого десятилетия и заставляющая их нередко подчинять целые кварталы и части города формальным особенностям какой-нибудь группы предшествующих по стилю памятников, — есть прекрасный показатель творческого бессилия современности. Ибо в лучшие времена зодчие силой и остротой своего современного гения подчиняли себе уже созданные ранее стилевые формы, тем не менее правильно предугадывая органическое развитие города в целом.

Но, более того, художник, проникнутый насквозь своей творческой идеей и окружающей его действительностью, не может творить по-разному. Он делает только то, что заполняет его мозг, он может творить только современную форму, и меньше всего он задумывается о том, что́ бы сделали на его месте другие, даже самые гениальные предшественники. [...]

[...] Ни забота о преемственности, ни уничтожение искусства прошлого ничем помочь не могут. Они являются лишь симптомами,

указывающими, что мы подошли вплотную к новой эре. Лишь вспышка творческой энергии, рожденная современностью и создавшая художников, могущих работать *не в каком угодно стиле, а лишь единственным языком современности, отражающим средствами своего искусства подлинную сущность сегодняшнего дня,* его ритм, его повседневный труд и заботу и его возвышенные идеалы,— лишь только такая вспышка может зародить новое цветение, новую фазу в эволюции форм, новый и подлинно современный стиль. И, может быть, уже совсем недалеко то время, когда мы вступим в эту благословенную полосу. [...]

[...] Появляются вульгарнейшие стили «Модерн» и «Декаданс», стили, имеющие значение отвратительной накипи на поверхности творческой жизни, которую впоследствии историк пренебрежительно отбросит прочь. Тем не менее для нас эта накипь сейчас является лишним пояснением хода событий; после того как накипь снята — блюдо поспевает. Сущность отвратительной оболочки этих новых явлений заключается для нас в том, что она становится признаком испытываемого томления по новому, отчетливого появления усталости от изжитой классической системы: неясно, неоформленно появляется даже здоровая мысль об откровенном выявлении новых строительных материалов и конструктивных приемов. Однако все это едва осознано и больше отражает бессилие старого, чем значимость нового, создавая поверхностные и надуманные формы, не хранящие в себе никакой надежды на более или менее продолжительную жизнь. Эти стили, не создавшие ни одного сколько-нибудь значительного памятника, быстро отцветают, порождая естественную реакцию.

В Петрограде и других городах России в последнее десятилетие перед войной расцветает плеяда чрезвычайно даровитых зодчих, взявших на себя эту неблагодарную миссию. Благодаря их большому мастерству, отменной культуре и творческой энергии за небольшой сравнительно период времени воздвигается столь значительное количество хорошо скомпонованных и прорисованных памятников, что создается впечатление даже какого-то расцвета архитектуры. Однако последнее впечатление оказывается ложным, и при всем даровании этих мастеров дело дальше самого индивидуального эклектизма не идет.

В пределах менее одного десятилетия зодчие бросаются за помощью к Микеле Санмикели, Палладио, Скамоцци[6] или сколько нибудь видным представителям русской классики, причем художественный вкус зодчих, при всем их высококвалифицированном мастерстве, иногда удовлетворяется почти дословным повторением наиболее характерных дворцовых схем, в лучшем случае их приме-

нением к иным условиям. Если к этому прибавить, что упомянутое творчество еще носит характер явления, совершенно обособленного от жизни, все это приобретает в наших глазах определенную окраску: и это высокое мастерство отдельных памятников, и эта беспринципность, и смена идеалов, быстрая и легкомысленная, и эта утонченная культурность и рафинированность искусства — все это хорошо известные признаки упадка стиля, последние шаги некогда победоносного шествия.

В это время Европа, хотя и не особенно успешно, все же пытается отыскать новые формы архитектуры. Италия, наиболее близкая территориально к центру греко-италийской системы, тем не менее создает памятники ошеломляющей пошлости и банальности. Мало успешны достижения и другой романской страны — Франции, пытающейся удержать в своих произведениях национально переработанную классическую систему. Северные страны, в том числе и Англия, не уходят далее чисто локальных типов коттеджей и вообще небольших сооружений, получивших преимущественное значение благодаря повсеместно развивающейся идее поселкового строительства. И наконец Германия, с чисто немецкой неуклюжестью, пытается создать лапидарный монументальный стиль, объединяющий упрощенную классическую систему с местными мотивами.

Такова общая картина европейской архитектуры в течение XIX и начала XX столетия, картина, как мы видим, довольно безотрадная и приводящая многих пессимистов к печальной мысли о гибели архитектуры вообще.

Но если Европа во всем своем объеме рисует нам картину полного упадка, то более поучительное зрелище дает нам Америка, главным образом Северо-Американские Соединенные Штаты.

Новая национальная сила, не успевшая еще обрасти своими традициями и художественным опытом, вполне естественно обращается за помощью к Европе, а Европа, верная затхлым идеалам своей классической системы, начинает транспортировать ее плоды за Океан. Тем не менее жизнь Северной Америки, как новой жизнеспособной силы, при всем своем желании не может идти по проторенному увядшими культурами пути. Создается темп американской жизни, совершенно отличный от европейского, деловой, динамичный, трезвый, механизированный, лишенный всякого романтизма, который пугает и отвращает от себя спокойную Европу. Тем не менее Америка, желая оказаться «не хуже» Европы, продолжает импорт европейской эстетики и романтизма как выдержавших искус времени и, так сказать, «патентованных». И, таким образом, создается одна сторона Америки, приводящая в ужас механическая

смесь новых органических чисто американских элементов с поверхностной оболочкой отжившей классической системы «made in Europa». Ужасающие сорокаэтажные Ренессансы и прочий вздор молодой Америки уже оценены по заслугам, кажется, всеми.

Но в то же время там, где американский гений мог позволить себе роскошь обойтись без помощи Европы, там, где сказался этот грубый и трезвый, но тем не менее потенциально мощный дух новых пионеров, там совершенно органически, без мыслей о том, создавались блестящие сооружения, полные неожиданной силы и остроты. Я имею в виду промышленные сооружения Америки, и о них мы будем еще говорить.

Таким образом, Америка начала XX столетия являет в общем несколько иную картину. Наряду с крушением классической системы мы видим здесь проблески новой мысли, пока еще не в «искусстве», а в утилитарных сооружениях, роль и значимость которых, однако, перерастает самих себя.

* * *

Таким образом, круг «классической» греко-италийской, а в известном смысле и европейской системы мышления представляется нам свершенным, и пути подлинно современной архитектуры должны будут лежать безусловно впереди его. Значит ли это, что весь сложный путь развития европейского архитектурного мышления в продолжение длинного ряда столетий оказался «лишним» и что мы начнем свою творческую работу с самого начала, вне и независимо от свершившегося цикла?

Конечно, нет. Во-первых, потому, что мы этого *не можем сделать,* как не может человек перескочить через самого себя, как физиологически невозможна резкая смена изначальных основ человеческого мышления и восприятия, а следовательно, и интересующей нас творческой деятельности.

Система пространственных переживаний, выработанная веками европейской архитектурой, есть нечто столь присущее не только современному архитектору, но и любому смертному, как присущи ему другие особенности и навыки культурной жизни. Но, во-вторых, мы не *захотим этого сделать,* как мы не захотим отказаться от других объективно признанных ценными завоеваний прошлой культуры.

Таким образом, остается выяснить вопрос — что же из этого исполненного цикла архитектурной жизни может быть отнесено к числу этих ценностей? На что именно из всего художественно-исторического багажа может быть обращен наш взгляд не только с бе-

скорыстной благодарностью, но и с настойчивым упорством кровно заинтересованного современного человека?

Конечно, речь идет здесь уже не о тех или иных элементах какого-либо стиля, не о формальных его особенностях, а о тех *основных философски-архитектурных глубинах,* власть которых еще не оставила нас.

Речь идет о двух противоречивых началах архитектурного мышления, поочередно бросающих нас в русла различных стилевых течений.

Одно из них, южное, как мы видели, получило свое совершенное развитие в архитектуре *Эллады.* Кратко формулируя, — это *целевая ясность пространственного решения, получившая свое формальное выражение в продольно развернутых организмах. Итальянское искусство XV и XVI веков* нашло выражение той же отчетливости пространственного переживания в центрированных организмах архитектуры. Оно же оформило его в сложных архитектурных комплексах, многочисленных сооружениях, объединяя здесь систему продольного развертывания с замкнутой центральной системой.

В Греции и итальянском Ренессансе мы одинаково встречаем *четкость расчленения целого на части, взаимное соподчинение их друг другу, обусловливающие внутреннее равновесие и спокойствие этих архитектур.*

В этом смысле эллинский расцвет и итальянский Ренессанс — стили, обнаружившие с изумительной силой одну сторону европейского гения.

Другое начало, ярче всего сказавшееся в *готике и барокко,* в использовании тех же типовых организмов внесло иные черты, сказавшиеся в *стремлении к динамическим свойствам, к резко выраженному движению, привносящему в восприятие не успокоение, а резкое и волнующее чувство пафоса.*

Вместо гармонической трезвости упорядочивающего и организующего духа мы сталкиваемся в них с *порывом, сметающим четкие грани, создающим совершенно иные композиционные приемы.*

Вот эти две системы архитектурного мышления все еще являются нашим культурным наследием, довлеющим современности.

Какая из них ближе к нам? И та и другая. В этом их генетическая значимость, их потенциальные возможности для сегодняшнего дня.

Целевая ясность пространственного решения — не она ли источник современного *рационализма,* нашего заботливого внимания к четкому выявлению утилитарной задачи?

Динамика и ее острая сила — не это ли элементы современного художественного воздействия, не это ли черты, наиболее жадно отыскиваемые архитектором сегодняшнего дня?

Объединение этого на первый взгляд противоречивого наследия, целевая ясность пространственной проблемы, *овеществленная и согретая силой движения,* — не это ли наследие современного творчества, с которым вступаем и мы в новый цикл развития европейской художественной мысли?

Нет нужды говорить о том, что необходимые слова для выражения этого цикла еще не найдены; они в той окружающей нас новой жизни, которую мы так долго не хотели замечать. Точно так же очевидно, что вехи, корни которых в прошлом, лишь намечают новый путь. Они переплетают звенья новой и старой жизни, составляют сущность закона преемственности, о котором мы говорили в предыдущей главе.

Эти вехи, обрастая новым языком выражения, обогатятся и новым миром переживаний, которым суждено долго плавить новый стиль. Это перерождение будет длиться до тех пор, пока в одно ясное историческое мгновение исследователю представится новая стройная и законченная система творчества, быть может, вовсе не похожая и не зависимая от старого классического мышления. Это будет знаменовать насыщенность нового стиля, его желаннейший расцвет. Однако это еще целиком впереди. [...]

III. Предпосылки нового стиля

[...] Проблема рабочего дома еще задолго до войны была выдвинута жизнью. [...] Многое сделано [...], в том числе и Россией, где последний конкурс Московского архитектурного общества дал ряд проектов, не уступающих европейским. Однако все эти многочисленные решения, осуществленные и неосуществленные, в сущности своей отражают, конечно, не чувство новой формы, а полную зависимость от прошлой культуры, исходившей из понимания жилища как дворца или особняка, являющихся ее основными задачами и наложившими свой отпечаток на стилевой характер рабочего дома. Все существующие решения в этой последней категории представляют собой эстетически тот же русский особняк или английский коттедж, в котором лишь экономические соображения вызвали уменьшение жилой площади. Безусловно мы имеем здесь перед собой не рабочий дом как таковой, а обыкновенное жилье для экономически более слабых групп населения. Лицемерие и эстетическая ложность подобного решения, с изумительной наивностью уменьшившего в бесконечное количество раз масштаб барской усадьбы XIX столетия, особенно очевидны при сравнении его с любыми проявлениями подлинно современной жизни.

[...] Необходимо признать, что рабочий дом, *современный* в его формально-типовой выразительности, — задача еще целиком лежащая впереди. Все, что воздвигнуто до сих пор в этом смысле, есть эстетическое наследие старой культуры. Однако и в этих несовершенных попытках постольку, поскольку им приходится столкнуться с чертами новой жизни, можно уследить тенденции, которым суждено войти в плавильный горн нового. Даже в сентиментальных домиках города-сада мы видим уже постепенное *освобождение от формальных элементов отжившей классической системы* (трудно встретить теперь рабочий дом с колонками в стиле ампир), *проникновение логической простоты ясных и ничем не скрытых конструкций и рациональное использование пространства,* а постольку, поскольку эти домики мыслятся всегда в каком-то общем ансамбле, в планировке целого коллектива, — локализуются индивидуалистические черты особняка, создается мысль о коммунальных потребностях. Наконец, мы приходим к организованному строительному производству, к его стандартизации. Даже в этих первых шагах, мы сталкиваемся с *духом коллективизма, размахом архитектурного масштаба, толкающего к лапидарному и энергическому выражению.* Каков будет грядущий рабочий дом, конкретно мы не представляем себе, однако не будет большим риском предсказать, что именно эти качества, рожденные особенностями *рабочего жилища как такового* лягут в его основу.

Выявление и оформление подлинно современного быта трудящегося, пока еще мало изменившегося, и который мы представляем себе лишь до некоторой степени, продиктует и остальные недостающие неизвестные, лишь в результате которых можно будет нарисовать этот, пока еще смутный идеал. [...]

V. Конструкция и форма в архитектуре

Конструктивизм

[...] Конструкция как таковая перерастает самое себя; силы конструктивные, ассоциируемые с переживаниями внутреннего мира человека, создают *органический мир формы,* делающим ее близким и родственнопонятным существом; аналогия со статическими и динамическими законами вселенной превращает этот органический мир в мир внешних сил, равный нередко по энергии своего воздействия могущественным силам природы. Таким образом, *конструктивная система* благодаря нашему *восприятивному* опыту и психофизиологическим особенностям человека *порождает и другую систему, самодовлеющий и в то же время вытекающий и зависимый от кон-*

струкции мир формы, или, правильно говоря, систему эстетическую. [...]

[...] Проанализировав историю стилей, нам нетрудно будет заметить закон, весьма характерный почти для каждого большого цветения. Тогда, когда появляется новый язык стиля, когда изобретаются новые элементы его, тогда, конечно, нет надобности разбавлять их чем-либо иным, — новое рождается большей частью как конструктивная или утилитарная необходимость, лишенная декоративных прикрас. Впоследствии появляются декоративные элементы, не нарушая сначала органической жизни памятника, пока насыщенность ими не переходит и эти границы, впадая в самодовлеющую игру декоративных элементов. *Молодость нового стиля по преимуществу конструктивна, зрелая пора — органична, и увядание — декоративно.* Такова примерная схема генетического роста значительного большинства стилей. И тот, преступивший всякие границы самодовлеющий эстетизм, наследие которого еще тяжелым бременем ложится на нас, устанавливает генетическую роль изжитой европейской культуры: последние дни ее существования.

Теперь под этим углом зрения попытаемся оценить и современный «конструктивизм» как художественное явление. Теперь, быть может, нам будет и более понятным и угрожающее знамя русских конструктивистов и его бравада, психологически естественная и историку искусств хорошо знакомая: не было, кажется, такого молодого, ощущающего свои силы течения, которое на своем месте и в свое время не желало бы предать уничтожению все, что не укладывается в его заповеди.

Но еще более того: появление теперь течений, подобных конструктивизму и не только в России, но и в Европе (где он, однако, в большинстве случаев не пытается даже на словах уничтожить искусство, а понимает себя, как современное состояние его), является еще более естественным именно потому, что знаменует собой стадию зарождения круга новых художественных идей. Никогда, как теперь, нами не ощущалась чисто историческая законченность форм классического искусства, которыми мы продолжаем жить по инерции в последнее время, никогда так ясно не ощущали мы, что находившееся недавно среди нас прекрасное и живое создание есть лишь восковой манекен, совершенный экспонат, достойное место которому в музее.

Несомненно, что круги истории замкнулись, старые циклы свершились, мы начинаем распахивать новую ниву искусства, и, как всегда это бывает в подобных случаях, задачи утилитарности и конструктивности ставятся тогда во главе угла, и новый стиль эстетически прост и органически логичен.

Вот почему идеи конструктивизма, несмотря на свои разрушительные обещания, представляются нам в настоящую минуту естественными, нужными и животворящими.

Но если подобный «конструктивизм» характерен вообще для всякого изначального состояния нового стиля, то для стиля наших дней он должен стать особенно характерным. И причину этому, конечно, надо искать не только в экономических условиях современности, но и в той исключительной психологической роли, которую начала занимать в нашей жизни машина и связанная с ней механизованная жизнь, сущность которой заключается в оголенной конструктивности ее составных организмов.

В машине нет «бескорыстных» с точки зрения эстетики элементов. Нет так называемого «свободного полета фантазии». Все в ней имеет определенное и четкое конструктивное задание. Одна часть является опорой, другая вращается, третья имеет поступательное движение, четвертая передает его шкивам.

Потому-то машина с крайней активностью своих частей, с абсолютным отсутствием «неработающих» органов совершенно естественно приводит к полному пренебрежению декоративными элементами, для которых нет более места, приводит именно к идее конструктивизма, столь распространенного в наши дни, который должен уже в самом своем существе поглотить свою антитезу «декоративное».

Дело не в том, что, как уверяют некоторые конструктивисты, эстетическая эмоция исчезла; этого, к счастью, нет, и это лучше всего доказывается произведениями самих же конструктивистов, но дело в том, что под влиянием изменившихся условий жизни, значения современной экономики, техники, машины и ее логических выводов *изменилась наша эстетическая эмоция, ее характер.* Потребность в эстетически бескорыстном в нас осталась и навсегда останется, так как относится к числу основных и незыблемых свойств нашей физической или, если угодно, биологической природы, но удовлетворение этой потребности происходит сейчас иным путем. *Желаннейшим для нас декоративным элементом является именно элемент нетронутый в своей конструктивности, и, таким образом, понятие «конструктивного» поглотило в себе понятие «декоративного»,* слилось с ними и явилось причиной этой путаницы в понятиях.

Эстетическое восприятие как таковое в нас существует, но элементом, наилучше его удовлетворяющим, становится теперь голая, в своей неприкрашенности конструктивная форма. Отсюда наше примирение с пейзажем новой жизни, отсюда картины художников и макеты театральных постановщиков, охотно трактующие

отдельные элементы конструкции, машины, инженерных сооружений как декоративный элемент.

Несомненно, нет никакой случайности в устремлении современного искусства к лапидарному и аскетическому языку конструктивных форм, как и нет случайности в эпитетах, которые себе охотно присваивают различные художественные группировки. «Рационализм», «конструктивизм» и все подобные клички — лишь внешние выразители устремления современности, более глубокого и плодотворного, чем это может показаться на первый взгляд, и рожденного новой эстетикой механизованной жизни.

Стоит бросить взгляд на произведения архитекторов или живописцев, театральных постановщиков и иных мастеров, тех, кто яростно провозглашают смерть искусству, точно так же, как и тех, которые еще не решаются окончательно оставить позади себя эклектизм и лжеромантизм последних десятилетий, — и тут и там, в зависимости от большей или меньшей чуткости и даровитости художника, мы увидим эту устремленность к искусству логичному и рациональному, простому и трезвому, скорее искусству-ремеслу, нежели искусству восторженного наития, скорее глубоко откровенному и рекламному, нежели томно-сентиментальному и утонченному. Конструктивизм как одна из граней современной эстетики, рожденной шумной жизнью, пропитанной запахом улицы, ее бешеным темпом, ее практичностью и будничной заботой, эстетики, охотно вбирающей в себя и Дворец Труда и рекламную афишу народного празднества, есть безусловно одна из особенностей, входящих в характеристику нового стиля, жадно принимающего современность со всеми ее положительными и отрицательными сторонами.

VII. Характерные черты нового стиля

[...] Просто нет еще достаточного количества воздвигнутых сооружений, нет еще вполне конкретного материала, на основе которого могли бы быть сделаны окончательные выводы и подсчеты достоинств и недостатков нового стиля. Лик его еще не вполне оформился, и это будет возможно лишь тогда, когда улучшение общего благосостояния страны, накопление материальных богатств сделает достижимым полное претворение в жизнь лучших идеалов современной архитектуры. Это будет апогей, расцвет нового искусства.

Пока мы можем говорить лишь о *переходной эпохе,* об изначальной стадии в развитии нового стиля, *о тех чертах его, которые уже довольно ясно определились,* но которые, разумеется, не исчерпывают всего дальнейшего развития стиля.

Уже упоминаемое сейчас экономическое сжатие сопутствует этой переходной эпохе, налагает свою печать и на уже отысканные черты нового стиля. Безудержные творческие фантазии, игра самодовлеющих творческих приемов нам сейчас не к лицу. Условия, в которых развивается наш стиль, не могут способствовать роскошному и «бесцельному» искусству, место которому не может быть найдено в современной жизни, озабоченной и обремененной многими тяготами. Совершенно естественно, что жизнь такая, как она есть, дисциплинирует художника, ставит в рамки разумного и целесообразного. Если может зародиться в наше время мысль о смерти искусства, несущего одни «бескорыстные» эмоции эстетического порядка, то естественно, что и архитектор серьезно задумывается о том, чтобы прежде всего и больше всего использовать его «корыстные» возможности, то есть чтобы извлечь из житейски утилитарных задач, решаемых им, весь таящийся в них творчески-потенциальный материал. Не будем смущаться ограниченностью этой задачи. Подлинному архитектору слишком хорошо известна грандиозная картина творчества, способного возникнуть из этого маленького и узкого источника. Более того, внимательному историку архитектуры так же хорошо известно, что эта ограниченная цель была руководящей нитью, подлинным источником для очень многих и значительных архитектурных стилей.

Таким образом, экономические особенности нашего переходного времени сужают и концентрируют внимание зодчего прежде всего на *использование и организацию житейски утилитарного материала* с наиболее сжатой выразительностью, с наименьшей затратой человеческой энергии. Другими словами, они заставляют хорошо взвесить и оценить не только самую задачу, поставленную жизнью, но и способы ее осуществления. Они заставляют зодчего *конструировать* свою задачу, заставляют использовать все качества и возможности строительного материала, лучшие и наиболее совершенные конструкции сегодняшнего дня.

Таким образом, зодчему приходится делать еще один шаг со своей головокружительной изолированности — вниз, к реальной действительности, приходится поучиться и у конструктора, внимательно приглядеться к его работе. И, может быть, некоторым утешением в этом ему будет сознание того, что вплоть до XVII века никакой разницы между этими родами деятельности вовсе не было, что архитектор и инженер были, в сущности, синонимами одного и того же понятия, что еще для зодчего позднего Возрождения постройка какого-либо инженерного сооружения была лишь разновидностью его работы.

Уничтожение границы между архитектурным значением фабрики и жилого дома, по существу своему являющихся лишь разновидностями архитектурной проблемы, дружеское сближение в своей практической деятельности конструктора-инженера и организатора-архитектора откроют целый ряд блестящих возможностей. Тогда исчезнет зло нашего времени, когда конструктор создает свою систему, не веря в ее абсолютную эстетическую убедительность, ожидая архитектора и декоратора для ее завершения, а художники и архитекторы не станут создавать свои нередко бесполезные и надуманные «конструкции».

Современное состояние технической науки, постоянно и быстро двигающейся вперед, должно будет в своей динамической жизни увлечь и косную до сих пор архитектуру. Новые организмы промышленных и инженерных сооружений, более чуткие и близкие к шуму жизни, должны будут влить новые соки и в другие — архитектурные — памятники, придать им подлинно современный характер, помочь оформить *новую систему архитектурной организации пространства.*

Оформление нового быта современного человека даст исходную точку для этих исканий, конкретным примером которым послужат промышленные и инженерные сооружения — передовые аванпосты современной формы.

Но в то же время подобное ограничение творческой деятельности архитектора должно принести и другие результаты. Имея дело с прозаическими сторонами жизни, приближаясь к мастеру и конструктору, архитектор неизбежно должен заразиться от них *методом работы.* Подобно им, он поставит себе целью не безудержную фантазию отрешенного замысла, а четкое решение задачи, в которую вписаны определенные данные и определенные неизвестные. Архитектор почувствует тогда себя *не декоратором жизни, а ее организатором.* Освободившаяся энергия духа, творческая фантазия, однако, не оставят его творчества и будут направлены лишь в другое русло. Фантазия претворится в изобретательность, жизнь сделает ее не игрушкой досуга, а постоянно окружающим нас миром. Хорошо известны обычные в таких случаях опасения переоценивающих «таинственность» творческого процесса, ожидающих вместе с потерей этой «тайны» и самой ценности творчества. Однако не следует смешивать понятий. Постольку, поскольку не может быть объяснена до конца та или иная конкретная выразительность формального языка гения, поскольку на эти вопросы мы не знаем исчерпывающего ответа, постольку есть процент неразгаданности творческого процесса, гарантирующий нам и многообразие индивидуальности и ценность нашего восприятия. Но тот же «процент не-

разгаданности» есть и в творчестве изобретателя, доля которого есть доля таинственно избранного, точно так же, как и особенности его конкретного пути не могут быть объяснены до конца. Тем не менее изобретатель точно знает, к чему он стремится, решает задачу, стоящую перед ним, и в этом один из залогов его успеха.

Можно не опасаться и того, что художник что-либо потеряет в своем творчестве от того, что он будет ясно знать, чего он хочет, к чему стремится и в чем состоит смысл его работы. Таким образом, подсознательное, импульсивное творчество должно будет смениться *ясным и отчетливым организационным методом,* экономящим творческую энергию архитектора и перебрасывающим освободившийся избыток ее на изобретательность и силу творческого порыва.

Под влиянием этого нового метода началось и характерное для наших дней *изживание и перерождение старой классической системы архитектурного мышления.*

Первые шаги этого перерождения начались с того, что с классического архитектурного организма было сброшено все разнообразное богатство художественно-исторического аксессуара. Различнейшие капители, колонны, консоли и кронштейны, сложная моденатура карнизов и целая сокровищница декоративных элементов — все это бесчисленное наследие, имевшее свой смысл и значение лишь в свое время, где каждая деталь логически вытекала из закономерного целого, — все это списано с актива современного архитектора. Почти все мы научились обходиться без этого багажа, почувствовали свою чуждость этому самому внешнему и бросающемуся в глаза проявлению прошлого.

Таким образом, сделан первый шаг, неминуемо влекущий за собой и дальнейшие, приводящие вплотную к новым задачам.

Архитектурные памятники, оголенные, очищенные от блестящей и поверхностной одежды, предстали во всей прелести и неожиданной остроте художественного аскетизма, во всей силе грубого и лапидарного языка простых, ничем не засоренных архитектурных форм.

Таким образом, уже в этом первом шаге сказалось не только изживание старого, *но и та специфическая склонность нового к простому и ясному выражению,* причины которой нами уже достаточно выяснены. Но это очищение элементов архитектурной формы имеет и другое, более чреватое последствиями значение. [...] Раз колонна и пилястра теряют в новой архитектуре свое самодовлеющее декоративное значение, а остаются лишь конструктивные и утилитарные опора и контрфорс, ясные в своей функциональной действенности, — перед зодчим вырастает во всей своей чистоте *проблема*

ритмической организации этих опор или контрфорсов. И точно так же утилитарные элементы, вроде отверстий окна или двери, освобожденные от декоративного облачения, заставят зодчего обратиться к более существенной и основной задаче отыскания *пропорциональных сочетаний, гармонических формул, утерянных в дебрях исторических аксессуаров.*

Расчистив место, становятся виднее все его особенности. И точно так же, как опрощение элементов архитектуры способствует лучшей их организованности, точно так же потеря той самодовлеющей роли, которую играла до сих пор *стенная поверхность,* приводит архитектора к отчетливому осознанию его важнейшей и сокровеннейшей задачи. И поверхность стены, и ритмические ее расчленения, и пропорциональная зависимость всех элементов — все это получает своей главной целью задачу *объять пространство, создать ему границы, организовать его по определенным принципам.*

Наследие старой классической системы оказывается на этот раз не безнадежным банкротом. Оно дает нам руководящую нить для дальнейшей работы. Однако и оно же убеждает нас в той сложности и значительности, которой достигла пространственная задача архитектуры сегодняшнего дня. Наследием нашим становится не одна какая-либо эпоха, не один стиль, а квинтэссенция всего архитектурного прошлого человечества. Нам одинаково близка *целевая ясность пространственных решений греко-италийской системы, как и желание использовать скрытые динамические силы, обнаруженные напряжением готики и барокко.*

Однако и то и другое свойство, при всей своей законченности в совершенных формах миновавших эпох, кажутся нам крайне беспомощными и невыразительными в применении к сегодняшнему дню. *Масштаб и сила этих воскрешаемых ныне свойств вырастают до неизмеримой высоты.*

Действительно, сложность современных архитектурных организмов, многочисленных вширь и ввысь, бесконечно далека от ясной и единой целлы эллинского храма, от кажущихся нам теперь очень простыми и спокойными ренессансных дворцов. Чтобы привести к целевой ясности, выразительной рациональности жилище наших дней, насчитывающее сотни и сотни пространственных ячеек, не имеющее никаких предпочтений ни к продольному, ни к поперечному, ни к центральному развитию, выявляющемуся лишь под натиском множества разнообразных конкретных условий городского строительства и большей частью принужденное развертываться в вертикальном направлении — ввысь, — все это заставляет зодчего быть вооруженным с головы до ног, быть не только избранником,

одаренным печатью гениальности, но и овладеть в совершенстве всеми методами архитектурного творчества.

С другой стороны, динамика готического или барочного собора кажется нам бесконечно уравновешенной и младенческой по сравнению с неудержимым темпом наших дней.

Она заставляет зодчего внимательно присмотреться ко всем проявлениям динамической жизни современности, для того чтобы сконденсировать ее со всей силой и остротой и в произведениях архитектуры. Ни средства готики, ни оружие барокко уже более не годятся. Узнавши и овладевши их композиционными методами, современный зодчий должен их бесконечно приумножить, иначе говоря, прибавить к ним свои методы, свои средства, опирающиеся на окружающую нас жизнь.

Таким образом, каждый из принципов нашего классического наследия должен измениться хотя бы *количественно* для того, чтобы быть пригодным сегодняшнему дню. Но это количественное изменение и есть *новые качества* архитектуры, ибо состоит в замене устаревших методов новыми, в присоединении к еще годным — вновь изобретенных.

Однако что еще изменяет наше отношение к наследию прошлого, это — *синтез его.* В исторических примерах архитектуры юг и север всегда были противоположны друг другу. Динамика и пафос северной готики всегда были направлены на уничтожение и сглаживание ясности и четкости греко-италийского замысла.

Современному архитектору суждено овладеть этим противоречием, создать звучный и гармоничный синтез его.

Действительно, теперь, когда новые условия жизни, быстрые пути сообщения сводят разницу между югом и севером к минимуму, а успехи техники и достижения современной культуры нивелируют общий уровень европейских завоеваний, теперь, естественно, должно исчезнуть это противоречие, не уничтожая особенностей слагаемых свойств, а бесконечно увеличивая их силу взаимным проникновением друг в друга. Целевая ясность и единство замысла в современной архитектуре могут получить свое блестящее осуществление лишь при наибольшем динамическом одушевлении памятника, при использовании всеохватывающей силы напряжения, пронизывающего архитектурное произведение от ступени входа до венчающего острия. С другой стороны, динамические начала архитектуры должны быть направлены не на уничтожение четкости концепции, а должны получить новую силу и остроту, подчеркнутые ясностью организующего метода.

В том, что в этих словах нет никакой парадоксальности, легко убеждает нас анализ современных промышленных сооружений, где

уже намечается этот творческий синтез, в котором, быть может, содержится доля исторического предопределения нового стиля, его связь преемственности с прошлым и одновременно независимая сила грядущих дней.

Но, конечно, было бы весьма односторонне полагать лишь в этом синтезе историческую миссию нового стиля. В этом плавильном горне мы должны будем приобрести и много такого, что пока еще невозможно предугадать, чему еще нельзя найти определения. Однако об этом еще рано говорить.

В то же время рационализм и условия современной техники выясняют другую черту нового стиля, чреватую последствиями. Речь идет *о стандартизации строительного производства*, о массовом изготовлении машинным путем отдельных деталей архитектуры, отдельных составных частей ее.

В глубокой сущности своей этот принцип есть также нечто присущее архитектурному творчеству с первых шагов его существования.

Когда египетский зодчий додумался до изготовления сушеных кирпичей одинаковых размеров, сильно облегчающих строительное искусство, он действовал в силу экономического процесса, диктующего человеку потребность всячески экономить затрачиваемую энергию. Тем не менее эта столь прозаическая причина не только не помешала, но даже вызвала появление модульной системы, натолкнувшей человека на организационный метод, в котором все части композиции становятся соизмеримыми с модулем системы, в данном случае с размерами кирпича. Эта, казалось, малозначащая причина есть, по существу, основной пункт гармонического творчества, проходящий красной нитью через искусство расцвета эллинской архитектуры или архитектуры итальянского Ренессанса.

Однако не первая ли стандартизация производства — производство одинаковых кирпичей, — не она ли была источником модульной системы вообще?

И в то же время ревнивые хранители магической тайны минувшего совершенства принимают озабоченный и встревоженный вид при упоминании о современной стандартизации.

Да неужели не говорит нам с очевиднейшей выразительностью архитектура больших и подлинных стилей прошлого о том, что нет такого технического завоевания, которое не пошло бы впрок искусству архитектуры?

Но есть, конечно, разница в стандартизации египетского зодчества и стандартизации наших дней, разница между маленьким сушеным кирпичом и отливаемыми на фабриках целыми блоками архитектуры, отдельными опорами и, наконец, отдельными жилыми

ячейками, которые современное производство изготовляет быстрее египетских кирпичей.

Конечно, есть разница, и эта разница составляет эволюционный плюс современности, ее завоевание, ту количественную разницу, которая должна перейти в одно из качеств нового стиля. Если маленький сушеный кирпич Египта мог привести к масштабу пирамид, то какой масштаб может начертать себе зодчий при условиях современной стандартизации?

И этот масштаб ясен. Это масштаб изумительного размаха, масштаб грандиозных ансамблей, целых городских комплексов; масштаб задачи, вставшей перед нами впервые во весь свой рост, масштаб *градостроительства* в своем самом широком пределе.

Однако и в применении к более скромным задачам это будет многочисленная творческая концепция, в которой стандартизация не только должна породить свою модульную систему нового стиля, но и может быть также источником появления еще не изведанных средств.

Новый стиль должен изменить весь облик жизни, отыскать не только решение пространственной задачи во внутренней архитектуре, в ее interier'ах, но и вынести ее наружу, трактуя объемные массы архитектуры как средство пространственного решения города в целом.

Конечно, это будет не идиллический город-сад недавнего прошлого, увлечение которым было так сильно преувеличено, а гигантский новый мир, в котором ни одно завоевание современного гения не останется неиспользованным, не вовлеченным в общий творческий поток.

А где же «поэзия и романтика» жизни в этом механизированном аде, спросит испуганный читатель?

Конечно, все там же. В шумах и звуках нового города, в устремленности оживленных улиц, в чертах грядущего стиля, крепко впаянных в современную жизнь и ясно отраженных в монументально-динамических произведениях архитектуры.

Поэзия и романтика отыскиваются не там, где произрастают благоухающие оранжерейные цветы. «Поэтического» материала как такового вовсе не существует.

Нет никаких оснований беспокоиться о том, что мощный и конструктивный язык грядущей архитектуры несет смерть радостному «бескорыстному» восприятию человека.

Если жизни понадобится, найдутся и поэты, воспевающие этот новый мир; однако, подобно тому как переменится содержание этой поэзии, переменится и язык этих песен, ставши таким же четким и уверенным, как движение машины, как вся жизнь ее окружающая, насыщенная соками своего времени.

НОВЫЕ МЕТОДЫ АРХИТЕКТУРНОГО МЫШЛЕНИЯ[7]. 1926 г.

Одно десятилетие отделяет нас от архитектурного «благополучия» довоенного времени, когда в Ленинграде, Москве и других крупных центрах лучшие русские зодчие беззаботно насаждали всевозможные «стили».

Много ли — десятилетие?

Маленькая трещинка времени. Но революция, уничтожив косные предрассудки и отжившие каноны, превратила трещинку в пропасть. По ту сторону пропасти остался последний этап увядания одряхлевшей системы европейского мышления, беспринципный эклектизм, имеющий наготове тысячу художественных рецептов, апробированных нашими дедами и прадедами, готовый черпать истину откуда угодно, но только в прошлом.

По эту сторону открывается новый путь, который еще надо прокладывать, новые просторы, которые нужно еще заселить. В обстановке сегодняшнего дня куется миросозерцание современного зодчего, *создаются новые методы архитектурного мышления.*

Вместо старой системы архитектурного творчества, где план, конструкции и внешнее оформление задания постоянно находились во взаимной вражде и где архитектор был по мере сил своих примирителем всех этих неразрешимых конфликтов, — новое архитектурное творчество прежде всего характеризуется своим *единым нераздельным целевым устремлением,* в котором органически выковывается задача и к которому сводится созидательный процесс от начала до конца.

Вместо отвлеченного и крайне индивидуалистического вдохновения старого архитектора — современный зодчий твердо убежден в том, что архитектурная задача решается, как и всякая иная, лишь в результате *точного выяснения неизвестных и отыскания правильного метода решения.*

Зодчий видит вокруг себя творчество изобретателя в разных областях современной техники, гигантскими шагами побеждающей землю, недра и воздух, с каждым часом отвоевывающей все новые и новые позиции. Не трудно понять, что этот изумительный успех человеческого гения объясняется главным образом правильным методом его творчества. Изобретатель твердо знает, что, как бы ни был ярок подъем его творческого энтузиазма, он будет бесцелен без трезвого учета мельчайших обстоятельств, окружающих его деятельность. Он во всеоружии современного знания, он учитывает все условия сегодняшнего дня, он смотрит вперед, завоевывает будущее.

Конечно, наивно было бы подменить сложное искусство архитектуры подражанием тем или иным, хотя бы самым блестящим фор-

мам современной техники. Этот период наивного «машинного символизма» уже изжит. *Лишь творческий метод изобретателя должен быть завоеван современным архитектором.* Должно быть категорически отвергнуто наличие каких-либо штампов прошлого, как бы прекрасно оно ни было, ибо искания зодчего по существу своему — такое же изобретение, как и всякое другое изобретение, ставящее себе целью организовать и сконструировать конкретную практическую задачу, не только диктуемую сегодняшним днем, но и пригодную для завтрашнего.

Итак, прежде всего, *ясное раскрытие всех неизвестных.* И в первую очередь — неизвестных общего характера, диктуемых нашей эпохой в целом, раскрытие особенностей, связанных с появлением *нового социального потребителя архитектуры — класса трудящихся,* организующего не только свой современный быт, но и сложные формы новой хозяйственной жизни государства. Тут, конечно, речь идет не о подлаживании к индивидуальным вкусам нового потребителя. К сожалению, часто именно к этому сводят постановку вопроса, причем еще стараются поспешно приписать рабочему вкусы и вкусики, являющиеся по существу отголоском старых дореволюционных взглядов.

Но тут дело меньше всего заключается во вкусах. Речь идет о выяснении особенностей нового потребителя как мощного коллектива, строящего социалистическое государство.

Речь идет прежде всего *о принципе плановости,* который должен войти в работу не только тех или иных руководящих государственных органов, но и в работу каждого зодчего, о включении отдельных замыслов в общую производственную сеть всей страны.

Коренным образом меняет характер работы современного архитектора то, что он сознает свою деятельность не как выполнение отдельных заказов, а как *установку стандартов архитектуры,* организующих новые жилища и города, как непрерывное совершенствование этих стандартов в связи с общими производственными особенностями, с уровнем нашей и международной строительной техники. В условиях переживаемого нами строительства социализма каждое новое решение архитектора — жилой дом, клуб, фабрика — мыслится нам, как изобретение совершенного типа, отвечающего своей задаче и пригодного к размножению в любом количестве, сообразно с потребностями государства. Это обстоятельство заранее отводит энергию архитектора от поисков индивидуально-вкусового решения — к совершенствованию своего стандарта, к уточнению и максимальной типизации всех его деталей. Но для того чтобы они стали подлинно новыми архитектурными произведениями, конечно, они должны быть задуманы не на индивидуальном участке, не произ-

вольной прихотью, не в тесных рамках скученного и случайно планированного города, а обратно, исходить из общего целого, из новых принципов рационального урбанизма, пригодного и для завтрашнего дня. Таким образом, очевидно, что условия нашей государственности властно отбрасывают нас от архитектурной единицы через сложный производственный процесс к целому комплексу: селению, поселку, городу.

К сожалению, специалисты, стоящие во главе государственных органов, ведающих нашим строительством, меньше всего озабочены этим важным вопросом, меньше всего расположены пытливо смотреть вперед. Они вполне удовлетворены тем, что ограничили, например, застройку крупнейшего центра СССР — Москвы — четырех- или шестиэтажными домами.

Нечего говорить о том, что для меньших городов или рабочих поселков ничего лучше города-сада, со своими маленькими особнячками, двориками и цветничками, и в мыслях не имеется. А между тем этот Говардовский идеал[8] не отстал ли от современности не меньше чем на десяток лет, а от нашей советской современности — и на более значительный срок?

Тем острее необходимость современного зодчего бороться с двух сторон: разработкой новых рациональных принципов планировки населенных мест и созданием стандартов архитектуры, которые послужили бы предпосылкой к созданию нового, разумного облика города.

Социальные условия современности таковы, что они ставят лишь во вторую очередь вопросы индивидуально-художественного развития архитектуры, они обращают наше внимание прежде всего на проблему новых рациональных типов архитектуры и, включая архитектора в общую производственную цепь страны, *уничтожают обособленность, которая существовала раньше между различными видами архитектурной и инженерной деятельности.* Конечно, сложное развитие нашей жизни таково, что более чем когда-либо, заставляет зодчего специализироваться в той или иной области, но в то же время у всех современных зодчих выросло твердое убеждение в однозначности их творческой деятельности: одни заняты созданием типа нового жилья, другие — нового общественного сооружения, а третьи — новой фабрики или завода. И именно потому, что сооружения фабрично-заводского и инженерного характера никогда не были крепко связаны с косными традициями художественного прошлого, они оказались, по принципам, лежащим в их созидании, намного более отвечающими потребностям момента, более пригодными к обслуживанию новой жизни. Таким образом, не только стерлась в нашем представлении грань между гражданским или инженерным

сооружением, но даже это последнее оказалось передовым застрельщиком в формации подлинно современной архитектуры.

Трезвый учет всех этих обстоятельств, выдвинутых и обостренных новыми социальными условиями, не только первое условие правильного решения архитектурной задачи, но и источник тех чисто архитектурных возможностей, которые таятся в изменившихся условиях нашей жизни.

Но наряду с ними перед архитектором стоят и другие «неизвестные», вытекающие из особенностей каждого момента работы в отдельности, из особенностей самого задания, его функций, условий и места производства.

Решение этих «неизвестных» приводит к совершенно новому методу архитектурного мышления — *к методу функционального творчества.*

Свободный от всяких штампов прошлого, от предрассудков и предубеждений, новый зодчий анализирует все стороны задания, его особенности, он расчленяет его на составные элементы, группирует по их функциям и организует свое решение по этим предпосылкам. Получается пространственное решение, уподобленное всякому разумному организму, расчлененное на отдельные органы, получающие то или иное развитие в зависимости от функций, ими выполняемых.

В силу этого мы видим в работах современных архитекторов появление совершенно нового плана, большей частью асимметричного, так как редко функции частей здания бывают абсолютно одинаковыми, — предпочтительно открытого и свободного в своей конфигурации, потому что тогда не только лучше омываются все части сооружения воздухом и светом, но и четче читается его функциональная члененность, легче угадывается развертывающаяся в них динамическая жизнь.

Тот же метод функционального творчества приводит *не только к ясному учету «неизвестных» задачи, но к такому же учету элементов ее решения.*

Зодчий устанавливает тогда в своем творчестве путь от главного к второстепенному, от костяка к оболочке. Только функциональное архитектурное мышление жестко устанавливает пространственную организацию как исходную точку работы, указывает то место, куда должен быть направлен основной удар. Таким образом, выясняется — как первая функция конкретных условий задания — установление количества отдельных пространственных величин, их размеров и взаимной связи. Из этого прежде всего исходит современный архитектор, это заставляет его развертывать свой замысел *изнутри наружу,* а не обратно, как это делалось в периоды эклектизма, это направляет весь его дальнейший путь.

Вторым моментом становится конструирование изнутри развертывающейся пространственной задачи, из того или иного материала и теми или иными конструктивными методами. Ясно, что оно является неизбежной функцией основного пространственного решения.

Дальнейший этап работы нового архитектора: соотношение пространственных объемов извне, группировка архитектурных масс — их ритм и пропорции вытекают естественно из первой половины его деятельности, становятся функцией сконструированной материальной оболочки и скрытого за ней пространства.

И наконец, трактовка той или иной стенной поверхности, оформление отдельных элементов, отверстий, опор и т. д. — все это функции тех или иных перечисленных или каких-либо других привходящих данных.

Таким образом, самый метод функционального творчества вместо старого дробления на отдельные независимые и обычно враждебные друг другу задачи приводит к единому органическому творческому процессу, где одна из задач вытекает из другой со всей логикой естественного развития. Нет ни одного элемента, ни одной части замысла архитектора, который был бы стихиен. Все находит себе объяснение и функциональное оправдание в своей целесообразности. Целое все объединяет, все уравновешивает, создает образцы высочайшей выразительности, четкости, ясности, где ничто не может быть изменено.

Вместо готовых, бесчисленное множество раз пережеванных образцов прошлого новый метод коренным образом перевооружает зодчего. Он дает здоровое направление его мыслям, неизбежно устремляя их от главного к второстепенному, заставляет его отбрасывать ненужное и искать художественную выразительность в самом важном и необходимом.

Нет никакой опасности в вытекающем из этого метода аскетизме молодой архитектуры, который отпугивает близоруких. Это аскетизм молодости и здоровья, бодрый аскетизм строителей и организаторов новой жизни.

ИТОГИ И ПЕРСПЕКТИВЫ СА[9]. 1927 г.

Одним из начал, зарожденных Октябрьской революцией, наиболее сильно оплодотворивших современный художественный труд, безусловно является конструктивизм. Борьба за новые принципы конструктивизма начата была в Союзе в 1920 году. «Идейное содержание» конструктивизма заключалось в том, чтобы уйти от метафизической сущности идеалистической эстетики и встать на путь последовательного художественного материализма. Конструктивисты

поставили тогда перед собой задачи: уничтожить абстрактные формы и старые виды искусства и рационализировать художественный труд.

Однако здоровые принципы конструктивизма сейчас же были подхвачены театральными режиссерами и установщиками, левыми живописцами, поэтами-конструктивистами и пр., превращавшими нередко революционные по существу начала в своеобразный «конструктивно-эстетический стиль». Конструктивизм бывал множество раз не только извращен и опошлен, но и использован в своей абсолютной антитезе — в чисто формальном и эстетическом плане. Благодаря этому в широких кругах до сегодняшнего дня не удается полностью дифференцировать эстетические приемы этого «лжеконструктивизма» от истинных здоровых начал конструктивизма. В сущности, большая часть всей полемики, нападок и затруднений, которые приходилось испытывать конструктивизму, в громадной степени приходится на долю создавшейся в результате этого неразберихи и объясняется отсутствием у наших критиков умения и желания разобраться в этих двух, можно сказать, диаметрально противоположных понятиях.

[...] В 1923 году мы имеем ориентировочную веху конструктивизма в первом конкретном архитектурном деле — в проекте Дворца Труда Весниных, выполненном к конкурсу, объявленному по поручению Моссовета Московским архитектурным обществом.

В этой работе мы впервые видим реально воплощенными здоровые принципы нового подхода к решению архитектурной задачи. Исключительно ценной и важной особенностью этого проекта является прежде всего *новый план*. [...]

[...] Любопытно сравнение с веснинским дворцом — проекта дома «Чикаго трибюн» Вальтера Гропиуса, выполненного им также в 1923 году, и внешне — в лаконичной простоте той же каркасной системы вертикалей и горизонталей — действительно приближающегося к Дворцу.

Но эти два почти параллельно выполненные проекта, пришедшие к одинаковой системе внешнего расчленения, как функции одинаковой конструкции, отчетливо выясняют и разницу задач, стоящую перед обоими авторами.

В то время как гропиусовский «Чикаго трибюн» — блестяще выполненная, радикально сконструированная и по-новому просто оформленная вещь, по внутреннему содержанию своему дает обычное американское решение Business House, веснинский «дворец» исходит прежде всего из нового социального разрешения организма здания, устанавливая, таким образом, коренную особенность советского конструктивизма.

Уже следующая работа Весниных — дом акционерного об-ва «АРКОС», — внешне никак не похожая на «Чикаго трибюн», по существу своему гораздо ближе к нему подходит, именно потому, что в силу особенностей задания и участка представляет собой обычное плановое решение аналогичных банковских зданий и сводит все революционные достижения авторов лишь к одному внешнему оформлению.

Таким образом, именно Дворец Труда приходится рассматривать как первую веху подлинного конструктивизма, в то время как «АРКОС» со своей плоскостной системой вертикалей и горизонталей, с четкостью своих пропорций, сдержанной простотой целого и деталей — прекрасно выполненная вещь, но лишенная подлинно революционной зарядки конструктивизма. И тем не менее Дворец Труда не был оценен по заслугам, а «АРКОС» оказал громадное влияние на широкие круги современных архитекторов и нашей вузовской молодежи. Объяснение этому явлению чрезвычайно просто. Дворец Труда — это впервые материализованный метод конструктивизма. Ему нельзя подражать. Ему можно только следовать, и это — тернистый путь самостоятельной, вдумчивой и творческой работы. «АРКОС» же — новый рецепт «решения фасадов». Он внешне революционен и внутренно безобиден. Это линия наименьшего сопротивления, по которой пошло большинство.

Так создался первый этап *«нового стиля»*, исчерпывающую характеристику которого составляет каркасная система вертикалей и горизонталей с заполнением ее или телом стены, или сплошным застеклением. Так же создалась и так называемая «стекломания» — как самый легкий и безответственный способ заполнения каркаса, величина которого (заполнения) определяется не действительной необходимостью в свете, а промежутками, образуемыми расчленениями каркаса. [...]

[...] *Перед нами вырастает грозная опасность — опасность появления канонов нового стиля, опасность появления трафаретов нового оформления,* не задевающих организма самого здания и получающих свое самостоятельное эстетическое бытие.

Другими словами, речь идет о подмене истинно революционных принципов конструктивизма, идущих к самой сущности всякого задания и заставляющих переоценить его, начиная с плана и конструкции и кончая органически вытекающим из них оформлением, — о подмене этих принципов внешними трафаретами нового стиля, прикрывающими собой атавистическое и плановое решение или архаичный конструктивный прием.

Увидеть эту опасность вовремя, предостеречь себя от этого более легкого, но чуждого нам пути — чрезвычайно важно и необходимо.

[...] Подытоживая результаты нашего первого общественного просмотра не с точки зрения индивидуальных успехов того или иного из наших товарищей, а с точки зрения коллективной продвижки практических рабочих методов конструктивизма, мы можем с гораздо большей четкостью формулировать наши очередные задачи:

I. В основу нашей работы прежде всего должна быть положена тщательная и упорная общественно-социальная разработка задания, *работа над созданием социальных конденсаторов эпохи,* представляющих собой истинную цель конструктивизма в архитектуре.

Должна быть продолжена и углублена работа по созданию типа нового жилья, и точно так же необходимо приступить к аналогичной проработке других актуальных заданий дня — в частности, к вопросу типизации основных и наиболее распространенных общественных сооружений и к наименее еще разработанному вопросу о принципах планировки новых городов.

К этой работе нужно максимально привлечь общественное внимание. [...]

[...] II. Должна быть усилена наша деятельность по разработке и популяризации наиболее совершенных методов конструирования и строительных материалов в связи с нашими экономическими и техническими возможностями. Должна быть усилена борьба за право строить новую архитектуру новыми строительными материалами и новыми конструктивными методами.

III. *Во что бы то ни стало должны быть подняты и лабораторно проработаны в плане конструктивизма вопросы архитектурного оформления.*

Должен быть всемерно изучен и рассмотрен нами тот материал архитектора, который формируется в самом процессе утилитарно-конструктивного становления вещи: плоскость, объем, пространство, цвет, фактура и пр.

Он должен быть нами изучен с тем, чтобы овладеть им, подчинить его в процессе разрешения архитектурной задачи.

Мы должны с необычайной активностью и полнотой осветить все эти вопросы архитектурного оформления, не для того, конечно, чтобы уготовить им самодовлеющее, независимое бытие, а лишь для того, чтобы с максимальным совершенством использовать их, подчиняя всегда утилитарно-конструктивной сущности организма.

Необходимо поднять вопросы архитектурного оформления как вопросы квалификации работы архитектора, как вопросы чисто архитектурной культуры. Необходимо всем нам усвоить, что совершенное по выразительности архитектурное решение получается в процессе утилитарно-конструктивного становления *не механически, не само собой,* а на базе высшей квалификации архитектора, на

базе его архитектурной культуры, в результате максимального овладения архитектурным материалом, в результате умения использовать и подчинить себе все особенности и свойства плоскости, объема и пространства.

И вместе с тем необходимо с сугубой осторожностью подойти к этим вопросам, для того чтобы избежать всех опасностей отвлеченно-эстетических толкований формы, неизбежно приводящих к отрыву формы от содержания, исконному злу дуализма дореволюционной архитектуры.

Постановка и разрешение всех этих важнейших проблем формы в плане конструктивизма должны стать одной из очередных задач ОСА и получить на страницах нашего журнала исчерпывающее освещение.

КОНСТРУКТИВИЗМ КАК МЕТОД ЛАБОРАТОРНОЙ И ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ РАБОТЫ [10]. 1927 г.

Понятие, скрываемое за словом «архитектура», — функция эпохи. Каждый исторический период со своим хозяйственным и культурным своеобразием ставит свои специфические задачи, порождает свою целевую установку, вкладывает свое содержание в слово «архитектура». [...]

[...] *Конструктивизм, или функциональный метод, рожден нашей эпохой* — эпохой дважды конструктивной: на *базе социальной* революции, выдвинувшей нового потребителя и кристаллизующей новые хозяйственные и общественные взаимоотношения, и *на базе небывалого роста техники,* непрерывных технических завоеваний, создающих исключительные возможности строительства новой жизни.

Наша эпоха конструктивна не только сегодня, как исторический этап, как временный период интенсивнейшего жизнестроительства. Она конструктивна еще и по изменившемуся жизненному темпу, не дающему возможности долго задерживаться на каком-либо этапе и почти изо дня в день несущему новое в своих социальных задачах и хозяйственно-технических возможностях. Вот почему сегодняшнее объяснение понятия «архитектура» возможно только в функциональной архитектуре, в конструктивизме, ставящем архитектору прежде всего *задачу жизнестроения, организации форм новой жизни.*

Однако эта задача жизнестроения, задача создания социальных конденсаторов нашей эпохи получает свое завершение лишь кристаллизованная конкретными материальными формами, одетая в плоть и кровь и представляющая собой ряд архитектурных признаков, воздействующих на психику человека и *чувственно им вос-*

принимаемых. Другими словами, задача жизнестроения, начинаясь организацией форм новой жизни, новых бытовых и трудовых процессов, заканчивается материализацией и оформлением архитектурных объектов пространственных вместилищ этих форм новой жизни.

В дореволюционной, так называемой «художественной» архитектуре, как и в архитектуре, базирующейся на формальных принципах, неизбежно возникает дуализм противопоставления утилитарной сущности объекта и его оформления.

Конструктивизм как метод стремится к окончательному уничтожению этого дуализма, к абсолютному монизму тем, что:

1) не допускает наличия никаких нерабочих «прибавочных» элементов в оформлении своих конденсаторов;

2) разрешает основные вопросы эмоционального воздействия самим способом организации утилитарно-конструктивного становления;

3) оформляет каждую деталь функционально, т. е. организуя материал вещи исключительно в пределах ее полезного действия.

Таким образом, *целостность монистического устремления конструктивизма сказывается не в отрицании эмоционального воздействия материальных объектов* (как это обычно принято инкриминировать конструктивизму), *а в организации этого воздействия в самом процессе утилитарно-конструктивного становления их.*

Однако методологически, в целях лабораторной проработки всего производственного процесса архитектора, конструктивизм прибегает подобно многим другим научным дисциплинам к *способу лабораторного рассечения одной реакции, т. е. ко временной изоляции одной части по существу целостного процесса от других* для получения наиболее благоприятных условий анализа. [...]

[...] Следуя принципу лабораторного рассечения реакции, конструктивизм в процессе своей теоретической работы расчленяет единый процесс работы архитектора на ряд отдельных, искусственно изолируемых частей.

1. *Первым своим объектом конструктивизм, или функциональный метод, устанавливает проработку вопросов, связанных с изобретением, кристаллизацией социальных конденсаторов, социально и технически перерожденных организмов, без которых невозможно появление новой архитектуры.*

Другими словами, прежде всего — *работа по изучению целевой* установки, по революционизированию самого задания, по конкретизации определенного отрезка новой жизни и конденсации его в наиболее характерных материальных условиях. [...]

2. Конструктивизм, считаясь с процессом восприятия как с определенным материальным фактором, ставит себе задачу организации этого восприятия.

Однако прежде всего конструктивизм резко отмежевывается от специфического понимания восприятия, которым была насквозь проникнута старая эстетика XIX века даже в лице таких крупных мыслителей, как Кант или Спенсер [11], — понимания, которое эстетическое восприятие изолировало полностью от целенаправленности воспринимаемого объекта и всегда приводило искусство к роковому дуализму формы и содержания.

Конструктивизм в корне отрицает псевдонаучные определения старой эстетики, непригодные для нас. [...]

[...] Конструктивизм исходит из понимания процессов восприятия как из процессов не столько биологических, сколько социальных, непрерывно меняющихся вместе со сменой общих предпосылок эпохи, эти процессы в значительной степени обусловливающих.

В частности, наша эпоха, как эпоха характерно конструктивная, изменяя целевую установку архитектора, меняет и характер восприятия каждого участника эпохи. Она заменяет в значительной степени пассивное и преимущественно чувственно-созерцательное восприятие прошлого *активным и преимущественно познавательным восприятием настоящего и будущего.*

Можно сказать, что если вполне естественно для дореволюционной эпохи — как эпохи общественной реакции и депрессии — эстетическое восприятие формы, абстрагированное от жизни и исключительно чувственное, то еще более естественно для нашего времени *познавательное восприятие формы, неразрывно связанное с социально-общественным значением этой формы.* [...] Говоря о восприятии формы, цвета, фактуры и пр., конструктивист *не разрешает этих задач вообще, а непременно в связи с определенной целью, определенным материалом, определенной обстановкой действия.* [...]

[...] Материалом восприятия для лабораторного изучения архитектора становится ряд следующих категорий, расположенных в порядке от узкоцелевых свойств объекта до его наиболее общих признаков:

1. *Функциональный, целевой характер объекта.*
2. *Состояние объекта. Покой или движение.*
3. *Материал. Его свойства, фактура, цвет.*
4. *Масштаб целого и частей. Постижение большого и малого, масштабность.*
5. *Структура или тектоника объекта. Его построение, связь целого и частей. Членение и его принципы.*
6. *Форма как граница изолируемого или фиксируемого пространства, как трехмерный объем.*
7. *Пространственно-организующие признаки объекта.*

[...] Третья часть лабораторного рассечения ставит своей задачей изучение элементов архитектуры, являющихся объектом восприятия и конкретизирующих овеществление социального конденсатора.

Особенностями этого изучения в плане конструктивизма в данном случае становятся два обстоятельства.

1. *Исследование элементов архитектуры не должно ни в коем случае в этом лабораторном рассечении ставить себе задачи художественной выразительности вообще, так как конструктивизм понимает эту последнюю лишь конкретно, при определенной целевой установке.* [...]

2. *Всякое изучение архитектурных элементов содержит в себе известную опасность канонизации определенных форм, переходящих в словарь практической деятельности архитектора. Конструктивизм ведет борьбу с этим явлением и изучает основные элементы архитектуры, как нечто непрерывно изменяющееся в связи с изменяемыми предпосылками формообразования.* [...]

[...] Самим материалом изучения являются по степени возрастающей сложности следующие основные элементы архитектуры:

А. Плоскость как несущая или несомая поверхность и плоскость как изолирующая оболочка.

Б. Объем как система плоскостей и как целостный организм. Его конструктивная и изолирующая роль.

В. Объемное сосуществование многих тел:

1. физически пересекающиеся и врезывающиеся тела;

2. тела соприкасающиеся;

3. тела, органически связанные, но физически не связанные друг с другом.

Г. Пространство:

1. Время и движение как средства организации пространства;

2. Пространство как взаимоотношение отдельных элементов объема между собой и по отношению к воспринимающему субъекту;

3. Местоположение объекта в пространстве;

4. Пространство как изолируемая величина (внутренний объем);

5. Пространство как организация неизолированной или частично изолируемой величины (площадь, улица, город и т. д.). [...]

КОНСТРУКТИВИЗМ В АРХИТЕКТУРЕ [12]. 1928 г.

[...] Функционализм архитектуры, приводящий на Западе к тупику, открывает перед нами новые перспективы — создание социально новой типовой архитектуры.

[...] Каковы же пути развития нашей новой архитектуры со времени Октябрьской революции? Прежде всего, характернейшее

отличие роста нашей архитектуры от западной заключается в том, что западная архитектура явилась в результате технической революции, технического прогресса, тогда как у нас абсолютно не было предпосылок для подобного решения вопроса. Я приведу очень характерный пример. Когда в Германии под влиянием технического прогресса появился югенд-стиль, то он привел там к целому ряду положительных результатов. Перешедший же к нам, этот стиль создал у нас отвратительный стиль «модерн» и «декаданс», потому что царская Россия представляла собой страну с установившимися обычаями и укладом, а технических предпосылок для изменения архитектуры по существу вовсе не было. У нас не было предпосылок для такого чисто технического обновления архитектуры, и лишь наступившая Октябрьская социальная революция переворачивает вверх нашу архитектуру. Социальный переворот жизни, как основной, подчинил себе технику и заставил ее идти на службу новой жизни и новой архитектуре лишь в качестве средства. Как и вполне естественно, наша архитектура не могла сразу найти тех правильных методологических путей, на которые она встала теперь. [...]

[...] В отличие от этих первых этапов идеалистического символизма и абстрактного формализма наша работа, работа архитекторов-конструктивистов, состоит главным образом в создании материалистического рабочего метода, который позволил бы создать такую творческую атмосферу, которая бы в принципе сделала невозможной дуалистическую постановку вопроса, которая дала бы нам гарантию в создании целостной монистической архитектурной системы. [...]

[...] Если старые архитекторы понимают под целью индивидуальный заказ, который они получают, если формалисты понимают под целью заказ, который задан и который держит его на цепях в работе над формой, то для нас цель состоит в абсолютно коренной ломке старых понятий, которые обычно устанавливаются программой и в области которой архитектор должен проявить свою творческую инициативу. Пример — рабочее строительство. Цель — как будто совершенно ясная. Но вот элементарный подход к вопросам цели, который является обычным для большинства архитекторов, почти механически переводит вопросы буржуазной квартиры на вопросы пролетарского жилья. Переход этот заключается, собственно говоря, в том, что жилые комнаты становятся меньше и в своем экономическом соотношении к общей кубатуре — хуже. Конструктивисты же подходят к этому вопросу цели с максимальным учетом тех сдвигов, тех изменений, которые происходят в нашем бытовом укладе и создают предпосылки для совершенно нового типа жилья, резко отличающегося от старого. То есть целью для нас является не выполнение

заказа как такового, а совместная работа с пролетариатом по тем заданиям строительства новой жизни, нового быта, которые стоят перед ним. В данном примере рабочего строительства мы противопоставляем мелкобуржуазной квартире новое коммунальное жилье, стараясь облегчить тем самым рост социалистической культуры. В этом наша основная задача. Второй вопрос — это *о средствах осуществления* цели. У нас без конца говорят о каком-то техническом фетишизме в современной архитектуре. Но ведь мы тысячи раз повторяли, что техника для нас — это только средство, которое мы заставляли служить нашей цели, и не только техника, но и все области знания должны быть средствами нашей работы. Ни в коем случае не может быть разговора о каком бы то ни было фетишизме. Все достижения современной науки должны быть подчинены нашей работе, должны быть увязаны новым архитектором в этой работе над новой социальной целью. Неправильное обвинение нас в техническом фетишизме появилось потому, что мы считаем категорически необходимым в нашей работе использование всех новых средств знания, в частности техники, без которой немыслимо прогрессивное развитие архитектуры. Наконец, третий вопрос — это о *форме*. И в этом вопросе существует бесконечная путаница. Существует довольно распространенное мнение, что конструктивизм есть художественный нигилизм, есть отрицание формы, есть нежелание считаться с формой. Однако в действительности конструктивизм есть рабочий метод, который отыскивает самый верный и правильный путь к новой форме, максимально отвечающей новому социальному содержанию. Разумная цель общественного коллектива, класса — вот основная веха нашего пути, но, постольку, поскольку наша деятельность есть создание конкретных материальных форм, мы не отмахиваемся от вопросов формы, но мы говорим, что к форме мы подходим путем развертывания социальной цели. Форма находится у нас в стадии постоянного искомого, каждый раз заново определяемого четко и революционно очерченной целью.

ТВОРЧЕСКИЕ ПУТИ СОВЕТСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ И ПРОБЛЕМА АРХИТЕКТУРНОГО НАСЛЕДИЯ [13]. 1934 г.

Советская архитектура переживает действительно небывалый период, перед ней открываются необычайно широкие возможности, которые не снились даже Микеланджело. Но эти исключительные возможности нужно уметь взять, нужно уметь использовать. [...]

[...] Попытаемся добросовестно отнестись к вопросу усвоения наследия прошлого. Этот вопрос стоит перед нами во всей широте. В этом вопросе можно наделать много ошибок.

Я попытаюсь коснуться всех установок, которые имеются в этом вопросе. Первая установка — установка реставраторская. [...]

[...] Другая установка — ее можно видеть на проектах, которые рождаются в недрах Моспроекта, — заключается в том, что берут хороший исторический памятник и подвергают его хирургической операции, — кое-что убавляют, кое-что снимают, кое-что вытягивают и т. д. [...]

[...] Есть, наконец, третья точка зрения — это сравительно радикальная точка зрения, ее проводит и докладчик. Эта точка зрения очень мудра. Она говорит: «Не подражайте памятникам прошлого, а только его композиционным законам».

Разрешите мне осветить этот вопрос, так как я его понимаю. Вечных композиционных законов не существует. Сравните афинский Акрополь и римский Форум. Более противоположных вещей в мире не существует, в обоих примерах — совершенно различные решения. Такие примеры являются не исключением, а правилом в истории архитектуры. Композиционные приемы меняются из столетия в столетие, из эпохи в эпоху, и именно они выражают наиболее красноречиво характер эпохи, ее социальную основу, ее психоидеологию, весь ее специфический облик. [...]

[...] Мы видим, что определенная композиционная система вытекает из определенного строя пространственного мышления, это этот строй мышления есть последняяя тайна, которую нужно вскрыть, и этот строй изменяется из эпохи в эпоху, и в недрах определенного строя пространственного мышления может выковываться та или иная композиционная система, и наконец нужно понять, что то или иное пространственное мышление создается на определенной базе, на базе, которая определяется материальным состоянием всего хозяйства, экономики, политики и т. д.

При изучении истории архитектуры необходимо понять закономерность смены элементов формы и композиционных систем пространственного мышления. Изучением этим надо заниматься всю жизнь, и тогда архитектор повышает свою культуру, обогащаясь безмерно.

Каков вывод? — Вывод конкретный и ясный, и вывод этот каждый из нас должен претворить в жизнь в своей повседневной работе — это понимание генетического возникновения художественного образа из эпохи в эпоху. [...]

[...] Если знания архитектора в эпоху Возрождения только незначительно возросли от V века до нашей эры, то новое время характеризуется быстрым расцветом знаний. Наука и техника растут невероятно быстрыми темпами. Это развитие до того блестяще и широко, что оно выплывает из рук одного человека. Архитектор не в силах сохранить все это в себе. С другой стороны, растет техника и создает

между мастерством и художественным трудом разрыв, который подготовляет появление инженера в отличие от архитектора. [...]

[...] Мы имеем уже не старого архитектора, а художника, который творит свои фантазии свободно, совершенно оторванно от жизни, от реальных потребностей и возможностей, от новых условий техники и науки. Если этот генезис внимательно изучать, то становится понятным, какая задача стоит перед современным архитектором.

Она заключается в том, чтобы суметь *вновь воссоздать на новой расширенной базе синтетический творческий профиль архитектора.*

Как можно объединить в одном лице то, что выполняется сейчас десятками и сотнями людей, целыми научными институтами и учреждениями? Для этого нужен метод, который сумел бы использовать все результаты этих знаний, поставить в правильные взаимоотношения между собою три начала архитектуры — науку, технику и художественное мастерство.

Эта историческая миссия стоит перед нами сегодня, и эту миссию стремилась разрешить функциональная архитектура.

Найти правильное взаимоотношение знания и науки, на их базе научиться выковывать художественный образ, найти синтез того, что предыдущие эпохи разложили, вооружиться для того, чтобы суметь выполнить социальный заказ эпохи, — вот та колоссальной важности задача, которая возложена на нас. Мы ее еще не решили, мы сделали много ошибок и промахов, их надо выправить.

Образ [...] выковывается мучительно в процессе систематического разрешения социальных задач сегодняшнего дня. В этом весь смысл функциональной архитектуры, в этом гигантский творческий рычаг современного архитектора. [...]

ПРОБЛЕМЫ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА [14]. 1940 г.

В работе над образом санатория НКТП в Кисловодске мы стремились достигнуть хотя бы в какой-либо степени стиля социалистического реализма. Мы стремились создать архитектурный образ *санатория, в его характерных, типических чертах,* притом *социалистического санатория,* т. е. учреждения, не только ранее не существовавшего, но и не могущего возникнуть в другие исторические эпохи и в условиях капиталистического общества. Следовательно, все характерные черты этого образа должны быть не «вообще» архитектурными чертами, а вытекать по возможности полно, по возможности органически из особенностей *содержания* этого сооружения. [...]

[...] Важной чертой социалистического реализма является искренность и правдивость выражения. Как непосредственное следствие отсюда вытекает соответствие формы содержанию. Вне этого условия,

вне неразрывной органической связи формы и содержания невозможен социалистический реализм.

Стоит только какой-либо детали, какому-либо элементу стать формой «вообще», не возникающей из содержания и не оправданной им, как архитектор теряет руль управления в своем творчестве, приходя подчас к совершенно случайным выводам. Поэтому в решении основных элементов Кисловодского санатория мы стремились как можно глубже прислушиваться к внутренней жизни его организма и отобразить ее в архитектуре.

Именно эта внутренняя жизнь предопределила основную концепсию генерального плана санатория и все его особенности. [...] [...]. Основные архитектурные черты санатория мы стремились отыскать непосредственно в содержании. Значит ли это, что именно и только эти элементы архитектуры были единственно возможными и неизбежными в данном случае? Конечно, нет, потому что творческий процесс зависел и от ряда субъективных факторов.

Несмотря на это, целый ряд объективных элементов содержания, думается нам, кристаллизовался в чертах, определивших характерные, типические особенности советского санатория. Именно следуя по мере сил в развитии объемно-пространственной концепции внутренней структуре санатория, несмотря на все ошибки и недочеты, мы старались приблизиться к образу, который нельзя придать никакому другому сооружению.

Не менее важной чертой социалистического реализма надо считать *простоту выражения.* Однако эта простота не должна иметь ничего общего со скудостью аскетизма. Мы стремились к той наиболее трудно достигаемой простоте, которая должна быть неразрывно связана с глубиной проработки формы, той простоте, которая возникает после длительного процесса отсеивания всего ненужного и лишнего, при кристаллизации формы в ее наиболее лаконическом и в то же время наиболее глубоком и ярком выражении.

Нам представлялось, что простота архитектурного элемента должна быть связана с двумя архитектурными качествами: *пластичностью формы и органичностью ее выражения.*

Пластичности мы стремились достигнуть *путем многопланной трактовки наружной стены и трактовки самой формы.* Первая задача выполнена нами благодаря специфичности самой темы (ряд колоннад, лоджий и балконов), позволившей добиться пространственной глубины многопланностью наружной стены. К проблеме пластичности самой формы мы приступали значительно более робко и неуверенно. Причиной этого являлось желание оградить себя от опасности применения приемов пластического решения формы, некритически заимствованной в том или ином историческом стиле прошлого.

Считая необходимым упорно и напряженно учиться на лучших примерах нашего наследия, мы тем не менее твердо уверены в том, что социалистический реализм — стиль нашей великой эпохи — должен найти свой особенный, характерный и только ему присущий пластический язык. Поэтому мы стремились найти такое пластическое выражение форм, которое звучало бы наиболее современно.

Это относится к прорисовке венчающего карниза, к профилировке тех или иных горизонтальных или вертикальных расчленений, к трактовке опоры не как столба, а как пластического элемента, к профилированой окантовке лоджий, к рисунку ваз и других деталей. Все эти элементы мы стремились решать с наибольшей простотой: мы вводили то или иное расчленение, ту или иную тягу лишь в результате ясно осознанной необходимости их применения для пластического или органического выражения структурного по сути дела элемента. Самый принцип, принятый метод работы и приобретенный на этом пути некоторый опыт нас полностью удовлетворяют. Однако его конкретные результаты в очень многих случаях оказались неудачными.

Другой стороной той же самой проблемы оказалась необходимость добиться *органического решения* формы, потому что подлинно пластичной становится она при органической структуре. Первым из принципов органичности является, по нашему мнению, наличие в форме ясно выраженного начала и конца, низа и верха, ясных пределов и границ организма. Поэтому все корпуса санатория имеют ясно выраженный низ и верх и облегчение формы снизу вверх.

Нижние этажи всех корпусов тяжелы и монументальны, они облицованы доломитом и крепко покоятся на земле. Все корпуса завершаются сверху трельяжами с легкими перекрытиями, создающими сетку линий, почти растворяющихся в воздухе.

Другим признаком органического решения является то, что все архитектурные расчленения сооружения одновременно являются структурными расчленениями самого его организма. Таким образом, чисто декоративных расчленений — тяг, пилястр — мы всегда избегали. Только там, где возникает органическая потребность в функциональном делении на структурные части или в конструктивной работе элементов, мы вводили архитектурные членения, причем самый характер трактовки диктовался их чисто тектонической ролью. И наконец, те или иные расчленения появляются там, где соприкасаются, соединяются два различных элемента, два различных материала, две различные системы. Так, если соприкасаются, с одной стороны, штукатурная поверхность стены, а с другой, облицованная доломитом перпендикулярная к ней поверхность лоджии, то возникает органическая потребность дать в месте пересечения какое-то расчленение, окантовку, профилировку. Если соприкасается в одной и той же

плоскости нижний этаж, облицованный доломитом, с верхним, оштукатуренным, точно так же возникает необходимость появления в месте пересечения этих поверхностей какой-то тяги. Это относится к венчающим и к защищающим от атмосферных осадков карнизам. [...] Стиль социалистического реализма, несмотря на его простоту, неразрывно связан в нашем представлении с громадной жизнерадостностью, яркостью и полноценностью его выражения. Это прежде всего может быть достигнуто путем синтеза архитектуры с другими видами искусств, т. е. с живописью и скульптурой. Сопоставление простых геометрических форм архитектуры с живописной и пластической тканью живописи и скульптуры, сопоставление абстрактных архитектурных форм с живым человеческим телом и явлениями природы — с содержанием живописи и скульптуры — на основе контраста выявляет и углубляет воздействие каждого из этих искусств, обогащая до бесконечности производимое ими впечатление.

Однако это может произойти лишь тогда, когда между различными видами искусств возникает настоящее сродство, когда произведение архитектуры и произведение живописи или скульптуры пронизаны одним общим идейным устремлением, проистекают из одного стиля и возникли в процессе синтетического разрешения единой пространственной задачи. Нередко в нашей действительности какая-либо скульптура или картина заполняет «пустое место», становясь своеобразным орнаментом или только декоративным пятном. Этот род решения вопроса, конечно, ничего общего с синтезом не имеет.

В процессе работы мы пытались разрешить эту сложную задачу, причем уже в самой начальной стадии проектирования санатория стремились решить целый ряд общих проблем пространственного характера при помощи совместной работы наших архитекторов с живописцами Рублевым, Пруссаковым, группой Фаворского, со скульпторами Зеленским и Сотниковым. Так, все основные интерьеры лечебного корпуса — вестибюль и нарзанный дворик — задуманы совместно с художником Рублевым, столовая корпуса — с группой художников Бруни и Фаворского. Панно в вестибюле, выполненное на левкасе, органически увязано с белым мрамором стен и общим пространственным решением помещения. Особое значение приобрела работа художников в пространственном решении нарзанного дворика и т. д.

Громадное значение в общем облике санатория приобретают фонтаны, бассейны, беседки, спуски, дорожки и прочие элементы малых форм и садово-парковой архитектуры. Как мы ни старались достигнуть наибольшей степени *синтеза архитектурных форм и окружающей природы,* тем не менее контраст между абстрактно-геометрическими формами архитектуры и бесконечно пластическим материалом

природы все же не преодолен. Необходимо введение каких-то промежуточных форм, не уничтожающих композиционного значения, контраста, но смягчающих его резкость По нашей мысли, эту роль и должны выполнять перечисленные выше элементы малых форм и садово-парковой архитектуры.

В этом направлении особое значение приобретает лестница, расположенная на главной оси всей композиции. Это было осознано с самого начала проектирования. При несколько сомкнутом угле, образуемом плоскостями жилых и лечебных корпусов, при необходимости найти переход в рельефе скал между верхней площадкой и нижним парком, лестница являлась уже не «малой» формой, а важнейшим композиционным звеном всего ансамбля. В продолжение полутора лет делались самые разнообразные эскизы и макеты различных вариантов лестниц, и все они оказывались недостаточно удачными. Наконец, мы пришли к мысли об использовании естественного рельефа местности — к постройке лестницы в виде амфитеатра. Несмотря на то, что и этот проект не был свободен от недостатков, все же композиция санатория благодаря лестнице стала значительно более крепкой и единой.

Амфитеатр обусловил органическое соединение верхней площадки с нижней, примирив скалы обрыва с мягким рельефом тальвега, укрепил центральную роль лечебного корпуса в композиции, став для него превосходным основанием, а главное, убедительно связал между собой плоскости фасадов жилых корпусов с фасадом лечебного корпуса. [...]

[...] Особенно ясным стало для нас то, что общая композиция сооружения может быть очень сложной, может быть очень богатой, разнообразной и масштабной проработке расчленений и деталей каждого сооружения, *но общий силуэт его, пространственные габариты обязательно должны быть максимально простыми и максимально лаконичными.* [...]

примечания

[1] Из книги «Ритм в архитектуре» (М., 1923).

[2] Успенский собор во Владимире. Главный храм Владимиро-Суздальского княжества. 1158—1189.

[3] *Иктин и Калликрат* — древнегреческие архитекторы (V в. до н. э.), строители Парфенона в Афинах. *Фидий* — древнегреческий сульптор (V в. до н. э.). Под его руководством созданы статуи фронтонов и рельефы метоп и фриза Парфенона.

[4] *Донато Браманте* (1444—1514) и *Рафаэль Санти* (1483—1520) — итальянские живописцы и архитекторы Высокого Возрождения.

[5] Из книги «Стиль и эпоха» (М., 1924). Прим. Гинзбурга к предисловию

книги: «Основные тезисы настоящей работы были изложены мною 18 мая 1923 года в докладе в Московском архитектурном обществе; 8 февраля 1924 года содержание уже законченной книги было прочтено мною в Российской Академии художественных наук».

[6] *Микеле Санмикели* (1484—1559) — итальянский архитектор Высокого Возрождения. *Андреа Палладио* (1508—1580) и *Винченцо Скамоцци* (1552—1616) — итальянские архитекторы позднего Возрождения.

[7] Статья в журнале «Современная архитектура», 1926, № 1.

[8] *Эбенизер Говард* (1850—1928) предлагал создавать города-сады, окруженные сельскохозяйственной зоной, вмещающие примерно 30 000 жителей. Этим он предполагал упорядочить перенаселение в существующих городах. В 1902 г. вышла его книга «Город-сад завтрашнего дня». Первый город-сад был осуществлен в Лечфорде под Лондоном в 1903 г.

[9] Из статьи в журнале «Современная архитектура», 1927, № 4—5.

[10] Из статьи в журнале «Современная архитектура», 1927, № 6.

[11] *Иммануил Кант* (1724—1804) — немецкий философ конца XVIII — начала XIX в. *Герберт Спенсер* (1820—1903) — английский буржуазный философ и социолог.

[12] Из доклада на первой конференции ОСА, опубликованного в журнале «Современная архитектура», 1928, № 5.

[13] Из выступления на творческой дискуссии Союза советских архитекторов, опубликованного в журнале «Архитектура СССР», 1934, № 4.

[14] Из книги «Архитектура санатория НКТП в Кисловодске» (М., 1940).

ГЕОРГИЙ ПАВЛОВИЧ ГОЛЬЦ

(1893—1946)

Действительный член Академии архитектуры СССР, лауреат Государственной премии, архитектор, художник, теоретик и педагог Георгий Павлович Гольц начал свой творческий путь в 20-х годах. Художник в самом широком смысле слова, он обладал острым, беспокойным, вечно ищущим талантом. Гольц первоначально следовал течению конструктивизма, но, работая в этом направлении, он одновременно занимался изучением лучших достижений как мирового, так и национального русского зодчества. Важным толчком для его исканий явилась поездка в Италию. В конце 20-х годов Гольц начал ученичество и плодотворное сотрудничество у одного из наиболее глубоких знатоков архитектурного наследия, И. В. Жолтовского, но, оставаясь одним из самых талантливых его учеников, он сохранял свою самостоятельность.

Гольц ни на минуту не терял чувства современности и не забывал о ее требованиях. Все его работы отмечены стремлением сочетать классическую мудрость с этими требованиями. Острота, с которой Гольц в своих работах сталкивал и заставлял взаимодействовать современность и классическое на-

следие, определила место Гольца в советской архитектуре. Все это видно в большинстве его работ, многие из которых являлись событием в архитектурной жизни нашей страны.

Проекты Гольца были отмечены оптимистической мажорностью, праздничностью.

Одним из проявлений творческого подхода Гольца явилось обостренное чувство пространства, в котором раскрывались во времени, по мере движения зрителя, задуманные им ансамбли (шлюз на Яузе, проекты набережных, Крещатика и др.).

Острота восприятия современности и широкое овладение достижениями прошлого проявились не только в архитектурных работах Гольца, но и в его педагогической деятельности. Институт аспирантуры Академии архитектуры СССР, в котором Гольц в продолжение многих лет руководил кафедрой проектирования, стал школой высшего мастерства для ряда наиболее выдающихся современных советских архитекторов.

Гольц сам жил в состоянии постоянного творческого подъема и умел создавать вокруг себя такую же творческую атмосферу и в своей мастерской и там, где преподавал. Он вводил богатство мировой архитектурной культуры в творческий обиход советских архитекторов. Для решения современных проблем он стремился к созданию новых форм, в которых сочетались достижения прошлого с новейшими требованиями техники.

Гольц родился в Москве. Отец его был инженером, мать — преподавательницей музыки. Учился в Московской школе живописи, ваяния и зодчества и во Вхутемасе, который окончил в 1922 году. В первую мировую войну был летчиком, в Красной Армии — переводчиком в радиочастях Реввоенсовета.

Работал как художник-график. Участвовал в выставках футуристов. С 1924 года Гольц начал работать художником театра. В 1924—1925 годах он ездил в Италию, изучал архитектуру, много рисовал. В 1925—1932 годах Гольц один и в соавторстве проектировал и строил: банки в Новосибирске, Минске, Иванове, трикотажную фабрику в Ивантеевке, котельную Киевгрэс и др. В 1932 году за конкурсный проект Дворца Советов (совместно с М. П. Парусниковым и И. Н. Соболевым) он получил третью премию.

Хотя с начала 30-х годов Гольц отошел от строгого следования декларациям конструктивизма, но некоторые аспекты этого течения он продолжал осваивать и развивать, например правдивое выражение конструктивных основ зданий, широкое применение железобетонного и металлического каркаса, смелое сочетание глухих и остекленных поверхностей, свободную компоновку планов и объемов зданий и т. д.

В 30-х годах Гольц строил в Москве комплекс Изогородка, Устьинский мост, насосные подстанции и ансамбль шлюза на Яузе. В последнем произведении нашли выражение лучшие черты творчества Гольца: сочетание ясно выраженной функциональности с художественной гармоничностью, единство целого, слияние с природой. При движении по каналу и проходе через шлюз особенно ясно выражено пространственное развитие архитектурного образа во времени.

Гольц участвовал в работах по планировке реконструкции Москвы в 1935 году. Руководя планировочной мастерской Моссовета, Гольц создал в 1935—1936 годах проект планировки и фасады речной магистрали Москвы-реки от Кремля до Южного порта. Он стремился придать набережным характерный для Москвы живописный облик, добивался масштабного соотношения набережных и реки, гармонического соподчи-

нения сооружений с ритмическим нарастанием архитектурной композиции к Кремлю. Он применял новые планировочные решения — застройку набережных комплексами зданий с отступами от красной линии и разрывами. Открывая кварталы к реке, озеленяя их, он обеспечивал их солнцем и воздухом.

Гольц проектировал дворцы культуры, здания диорам, павильоны ВСХВ, станции метро и другие общественные сооружения. Одним из первых принял участие в индустриализации жилищного строительства. За постройку жилого дома на Б. Калужской улице он получил в 1941 году Государственную премию.

Дарования и интересы Гольца были многогранны. Он работал как график и живописец, с юности любил театр и увлекался им до конца жизни. В работе художника-декоратора его привлекал и синтез искусств, к которому он всегда стремился. Он сам говорил, что в театре проверяет свои архитектурные идеи. В то же время при его поисках архитектурного образа театра ему помогал его опыт мастера сцены. Гольц создал проекты многих театров: Камерного, Мейерхольда, Театра ВЦСПС, типовых театров на 500 и 1000 человек, четырех вариантов Театра им. Моссовета на площади Пушкина и др. Он стремился к тому, чтобы сценическое искусство получило отражение в образе театрального здания.

Планы его театров ясны и экономичны, они создают последовательное развитие ряда праздничных интерьеров от входа — к зрительному залу. Прекрасное знание постановочной техники сказалось в продуманном устройстве и технологическом оборудовании сцены.

В 1939 году Гольц получил звание действительного члена Академии архитектуры СССР.

Значительным достижением советской архитектуры стал проект Гольца Дома СНК в Зарядье (1940). Гольц гармонично связал новое по содержанию и образу величественное правительственное здание с силуэтом Кремля, не споря с ним и не повторяя его. Ясность постановки главной архитектурной темы, простые и лаконичные средства ее выражения, тектоничность, конструктивная выразительность — качества этой работы, высоко оцененной в свое время архитектурной общественностью.

В 1942—1943 годах он проектировал памятники защитникам Москвы, Сталинграда, Ленинграда и др. Он считал, что памятник должен говорить о жизни, нести в себе идею вечности.

Продолжая свою работу над жилыми зданиями, он проектировал дома для восстанавливаемых районов. Работал над проектами фасадов жилых домов заводского изготовления, над проектами общественных зданий.

Его последняя работа как художника — декорации к трагедии Софокла «Электра» в Театре Вахтангова (1946).

Большие градостроительные задачи — этот, по словам Гольца, «высший пилотаж в архитектуре» — всегда особенно привлекали его, были предметом его раздумий. Он говорил об этих проблемах в своих выступлениях перед архитектурной общественностью, писал о них.

В 1943—1946 годах Гольц принял активное участие в проектировании восстановления и реконструкции Сталинграда, Киева, Смоленска, Владимира. Он стремился к созданию современного стиля на основе национального зодчества. Он хотел, сохраняя неповторимый характерный облик древних городов, придать их образам новое звучание.

Осуществить свои замыслы, увидеть их воплощенными помешала ему трагическая преждевременная смерть в 1946 году.

Гольцу, который настойчиво подчеркивал, что хорошим практиком может быть лишь зодчий, последовательно размышляющий над проблемами теории, принадлежит ряд статей и выступлений по теоретическим проблемам архитектуры.

ОБ АРХИТЕКТУРЕ [1]. 1936—1946 гг.

[...] Архитектура — ведущее искусство. Среда, в которой мы живем, окружает и архитектуру, и вместе с тем архитектура возникает в этой среде. Архитектура — это особенная, организованная человеком природа, которая играет огромную роль в его мировоззрении, в его жизни.

[...] Социально-экономические изменения и достижения науки и техники — вот основные факторы, которые мы видим и воспринимаем интеллектуально. Мы воспринимаем новые элементы, новые кадры, новые темпы и по-новому объясняем целый ряд явлений. Но физиологически мы не изменились, строение нашего глаза, нашей нервной системы и работа мозга остались постоянными. Так же постоянна структура окружающей нас природы. Техника борется с природой, подчиняет ее себе и может объяснить ее законы, но изменить не может.

[...] Архитектура — искусство и наука одновременно, но у архитектуры развитие одно, а у науки — совершенно другие пути. Развитие науки идет гораздо быстрее. Аэроплан Блерио устарел, смешон, а Парфенон и сейчас прекрасен. Пути познания науки одни, искусства — другие.

Что влияет на рождение архитектуры? С одной стороны, обаяние и ценность прошлого, классика, с другой стороны, богатство народной архитектуры и, наконец, поиски нового на основе достижений науки и техники — новых конструкций, новых материалов и т. д.

[...] В основе каждого исторического стиля лежат, с одной стороны, общие законы и принципы архитектурно-художественного построения вообще, с другой стороны — принципы, вытекающие из сущности данной эпохи.

Законы механики являются общими для архитектуры любого стиля и времени.

Существуют такие же общие законы и в области архитектурно-художественной композиции, общие для всех стилей, независимо от их конкретного содержания и специфического запаса архитектурных форм.

Учет этих общих законов является обязательным условием для создания полноценного архитектурного произведения любого стиля. Архитектурный образ должен быть построен закономерно и ритмично. Все формы должны развиваться последовательно.

Каждая форма должна быть неотъемлемой частью живого организма сооружения и не может быть отнята без ущерба для гармонии и цельности общего. Детали не являются самостоятельными организмами, а лишь подчеркивают ту или иную конструктивную идею, тот или иной архитектонический образ.

Формальная, абстрактная композиция без контроля разума и знания, без учета природы и возможностей материала, без социальной правдивости не может дать цельного образа.

Современность требует от нас настоящей красоты, ритма и гармонии, а не игнорирования статических и динамических законов природы, не случайной красивости и вычурной модернизированной выдумки во что бы то ни стало.

Конечно, мы должны экспериментировать, но на реальной базе знаний и логики. [...]

ЧТО ДОЛЖЕН ЗНАТЬ АРХИТЕКТОР[2]. 1936—1946 гг.

[...] Отсутствие движения в творческой жизни, так же как и в физической, ведет к разложению и упадку.

Ребенок задает вопрос — *«почему?»*, а взрослый на каком-то этапе часто перестает задавать этот вопрос. Чем меньше знаешь, тем легче работать. Вначале все просто. В искусстве, как и в жизни, чем дальше погружаешься в него, тем шире оно становится. Мало иметь дарование. Чтобы добиться результата, надо постоянно совершенствоваться.

Я хочу попытаться разобраться в том, как совершенствоваться, как расти архитектору, что́ знать, что́ изучать.

Витрувий писал, что архитектор должен знать все, знания его должны быть многогранны.

Первое, что необходимо, — это любовь к своему делу.

Ничто все знания без убежденности, без большевистской принципиальности. Художник, обладающий памятью и знанием, но не имеющий убеждений, создает плохие вещи — он творчески бесплоден.

Архитектор должен быть политически, диалектически образованным — знать социальную сущность, философию своей эпохи. Он должен знать не только область своей практической работы и теорию своего дела, но чувствовать и знать всю многообразную жизнь своей страны.

Архитектор должен знать природу и ее законы. Гёте сказал, что если художник изображает природу, то архитектор должен творить в природе. Она неисчерпаемо богата содержанием и прекрасна. Изучая ее, отделяя случайное от вечного и постоянного, художник в своих творениях должен стремиться создавать нечто близкое природе, созвучное ей, должен перенимать те способы, которые она применяет при создании своих произведений.

Архитектор должен изучать явления и предметы в окружающей среде. Ведь законы тяготения, сжатия и растяжения — это те законы, которыми оперирует архитектор и при создании конструкций — стены, опор, балок, каркаса, арки, свода, — и при использовании дерева, камня, металла, бетона, стекла и разнообразных новых материалов. Надо изучать механические и физические свойства материалов, технически использовать их возможности. И вместе с тем, изучая биологию и ботанику, надо понять строение и развитие живого организма в природе, масштаб и соразмерность членений при создании в природе малого и большого организма.

Чувство гармонии и система пропорций связывают искусство архитектуры с поэзией и музыкой. Ритмическая последовательность свойственна и этим видам искусства.

Архитектор должен развивать архитектурный слух. Вопрос гармонии, пропорций чрезвычайно важный. Здесь мы можем добиться красоты, потому что красота в правде и гармонии. Но и пропорции ничего не значат, если нет мысли.

[...] Знание природы и ее законов мы находим при изучении искусства прошлых веков. Анализ достижений прошлых культур поможет художнику найти те творческие методы, которыми пользовались мастера прошлого и те законы природы, которым они следовали. Методы прошлого, основанные на строении природы, есть величина постоянная.

Марксистская диалектика учит нас, что каждое общественное явление надо изучать в его развитии. Изучая классику, необходимо ясно представлять, каковы были социальный уклад жизни той эпохи, господствующая философия, природное окружение и т. п. Надо изучать пути, по которым развивалось искусство в целом и творчество отдельных мастеров. Иначе нельзя уяснить сущность задач, стоящих перед каждым мастером, нельзя оценить качество и средства выполнения этих задач.

[...] Что такое классика? Это памятники, имеющие 4-е измерение, это прекрасное, созданное людьми, вызывающее в нас ощущение живой природы. Классика — это не только творения высокого стиля, как, например, Греции, Возрождения, но и народной архитектуры — наиболее тектоничной, ведь дарбазы, срубы — это тоже классика.

Формальное копирование без мысли не есть освоение классики, и слепо копировать прошлое — это значит признать свою несостоятельность. Ведь важно не обременять память — память еще не мысль, а обогащать ум. Чтобы работать, надо иметь мысли и мыслить логично, последовательно и принципиально.

Когда мы работаем над изучением классики прошлого, над изучением современного, мысли не приходят сами. Надо постоянно анализировать, исследовать. Теоретические системы — это защита от неучей.

Мысли должны скрещиваться, как скрещиваются семьи, которые только тогда и долговечны и крепки, потому что мысли, которые не скрещиваются, семьи, которые не скрещиваются, быстро вырождаются. Искусство требует борьбы, требует противоречий, и тогда рождаются и новые формы.

К каким же выводам приходишь при диалектическом изучении природы и классики? Закономерности повторяются. Форма меняется в зависимости от социальных требований и философии времени.

[...] Каким должно быть здание? Первое и основное — это идея образа. Подчас проблему архитектурного образа заслоняет или подменяет увлечение формой. Мы видим нагромождение форм и объемов, отнюдь не выявляющих образа сооружения. Необходимо умение правильного обращения с объемом. Нужно понять, что объем есть непосредственная функция плана, а архитектура фасада — функция объема. Только при этих условиях можно будет добиться понимания того, что архитектура является не случайным решением объема, а целостным организмом.

[...] Вопрос решения образа — один из самых трудных, но основных и главных. При этом требуется большая простота. «Простота есть одна из основных особенностей прекрасного» (Дидро). «Она — главное свойство величественного» (Гёте).

[...] В совершенном произведении искусства есть единство конструктивной, архитектурной и композиционной идеи. Каждая архитектурная форма, каждая деталь должна отвечать утилитарному и идейному назначению целого, должна вытекать из общей идеи архитектурного задания, из характера окружающей среды. И конструктивная тема и архитектурная тема должны быть выражены простыми средствами. Только правдивая и закономерная конструкция производит впечатление. В образе сооружения форма должна быть связана с содержанием.

[...] Проектируя и строя, надо стремиться постичь единство целого, рождающееся из подчиненности частей. Это не исключает приемов контраста, сочетания противоположностей и многих других средств архитектурной выразительности.

[...] Необходимое качество большого искусства — напряженность организма, чтобы во всех элементах здания ощущалось напряженное взаимодействие масс, чтобы все конструкции, все детали работали.

[...] Архитектурный образ прекрасен, когда он осуществляет принцип развития и роста организма в движении. Природа не терпит остановки. Надо выразить мысль на отрезок времени в пространстве от $-\infty$ до $+\infty$.

[...] Большое значение имеет умение пользоваться тем или иным материалом. Любой материал приобретает большой художественный смысл, когда к нему прикасается подлинный мастер-художник. Блестящий тому пример — обыкновенный кирпич Коломенской церкви или кирпичные стены Московского Кремля. Мрамор не может прикрыть убожества архитектурной мысли.

Прекрасное создавать труднее, чем роскошное. Красота всегда дешевле роскоши.

Низкое качество строительства — враг архитектуры. Качество обработки швов, углов, кладки, тяг, поверхностей литых деталей играет огромную роль. Говорят, что никто не увидит кривой карниз, кроме архитектора, но это неверно, его почувствует каждый. Всякий материал, которым мы пользуемся — и кирпич, и бетон, и стекло, и сталь,— может быть использован и обработан по-новому, но когда сталью пользуются в целях только декоративных, как это сделано на станции метро «Площадь Маяковского», то такое использование материала является просто абсурдным с точки зрения и современной и классической конструктивной логики. Качество стройки и чувство материала, его применение и логика являются неотъемлемыми спутниками выразительности.

[...] Нужна неустанная тренировка руки и глаза. Глаз предугадывает то, что затем доказывает разум. Надо вырабатывать ви́дение прекрасного. Надо развивать вкус, чувство прекрасного, а это достигается в результате долгих наблюдений природы и произведений искусства. Вкус вырабатывает стиль. В природе нет безвкусных вещей.

Надо уметь графически выразить свою мысль — задуманный образ сооружения в окружающей среде. Дидро писал: «Не доверяйте архитектору, не умеющему рисовать».

[...] Мастер, работая, создает свой собственный мир. Вспомните такую вещь, как кентавр: два сердца, два живота, но вы этому верите. Вспомните Рембрандта, у которого есть картина, где тень от людей падает в одну сторону, а от деревьев — в другую, но это так сделано, он так передает свое ощущение природы, что это говорит о великом мастере, который создал свою новую природу, свойственную ему. То, что говорит Гёте о Клоде Лоррене, исключительно вер-

но: «Высочайшая степень правды, но нет настоящей действительности».

Когда вы подходите к Василию Блаженному, у вас создается ощущение прекрасного цветка, который будет расти и подниматься. Вы ему верите. А когда проходишь по некоторым нашим улицам, ничего не видишь и ничему не веришь.

[...] В произведениях старых мастеров много прекрасного, но мы должны найти свое прекрасное. Я считаю, что каждое произведение должно быть понятно всем, но это очень трудно сделать, это доступно только большим мастерам. Все замечательные сооружения выражали глубокую мысль, понятную массам. И наша задача — найти ясный образ и четкую идею.

[...] Мне кажется, что образ нашей новой архитектуры должен развернуться в широкую картину монументального эпоса, в котором на первом плане должны быть общее единство, органичность, гармония и красота. Это не исключает, конечно, мотивов борьбы и динамики.

[...] Современная архитектура должна быть прекрасной и простой, но не аскетической, не бескровной, не безразличной, не схематично-схоластической, не скучной. Почему же современное надо понимать, как скелет, как обнаженную схему, как супрематизм? Почему можно и нужно пользоваться непереваренными воспоминаниями из иностранных журналов и тогда это наше, советское?

[...] Я боюсь современного аскетизма. Он чужд нашей кипучей, живой, многообразной жизни. У него бедный словарь, не хватает архитектурного языка.

[...] В среде архитекторов есть разные методы работы. Одни изобретают новые формы или ищут их на Западе. Проповедуется боязнь классики, боязнь ассоциаций. Идут на упрощение форм до аскетизма, смотрят на классику, как на искушение святого Антония. Другие собирают классические детали вне органической связи и смысла и, по выражению одного ребенка, «обвешивают этой красотой» дома. Этим архитектура кажется очень простой. Что же получается? Шум. Еще опасный момент — это повторение без конца раз удавшихся и канонизированных форм. Вот как бы пристал мотивчик. Собранные «приставшие мотивчики» применяют пачками и в больших и в малых сооружениях, в общественных зданиях и в жилых домах. Количество переходит в качество, но в какое?

Память и знание без мысли, без логики, без воображения, без идеи — не искусство.

[...] Здание перегружают и украшают до полного обнищания. Чувство материала пропадает. Краска, цвет, нагромождение форм маскируют незнание и неумение выразить мысль, выразить образ. Нет

дисциплины в выполнении, эффект подменяет силу и мастерство. Стирается лицо мастера и школы, внедряется безличие ходульное, неискреннее, безразличное, застывшее.

[...] Еще одна вещь многих пугает — национальная, историческая ассоциация. Лишь бы не похоже на наше прошлое, лучше на Америку или новую Италию, типа Литторио[3]. Между тем у нас есть хорошее, настоящее, новое — наше. Надо находить это хорошее, собирать и развивать его.

[...] Архитектура — это наиболее выразительный и наиболее сильный памятник эпохи. Если наше поколение не сумело еще создать прекрасных вечных памятников, достойных нашего времени, то я уверен, что молодое поколение это сделает.

О СИНТЕЗЕ[4]. 1936 г.

Синтез искусств возможен только в те эпохи, когда каждое пространственное искусство в отдельности достигает известного совершенства, каждое из них целостно в себе, идеологическое его содержание полнозвучно, лишено противоречий и максимально целеустремленно. Ясность художественного мировоззрения является основной предпосылкой для творчества, пытающегося разрешить проблемы синтеза.

Возможности синтеза самым тесным образом связаны с техническим уровнем, а также с общеэкономическим благосостоянием страны. И это потому, что реализация крупнейших синтетических замыслов требует больших материальных затрат, высокого совершенства строительных материалов, технического мастерства, совершенных конструктивных методов и высокого развития строительного искусства.

В содружестве искусств архитектура является искусством ведущим, и ее системе идей и образов должны быть подчинены, но подчинены творчески и живопись и скульптура. От живописца и скульптора требуется тончайшее понимание архитектурного замысла — идеи сооружения. Если они не согласуют органически свое творчество с идеей архитектуры, а поставят перед собой самодовлеющие художественные задачи, то они тем самым нарушат основной принцип синтеза. История подтверждает это примерами не только из практики средних и мелких мастеров, но и «случаями» из творческой деятельности таких гениальных художников, как Микеланджело. Его росписи Сикстинской капеллы — это одно из непревзойденных творений в истории мировой живописи. Но архитектурное пространство капеллы они разрушают, акцентируя свою собственную иллюзорную живописную глубину. Живопись подавила архитектурный объем.

Иное дело Рафаэль. В станцах Ватикана и в лоджиях он проявил изумительное понимание структуры архитектурного объема и настолько сумел подчиниться архитектурным доминантам сооружения, что его фрески, нисколько не теряя в своей гениальной живописности, в своей полнозвучной пространственности и даже объемности, нигде не вступают в конфликт с архитектурными объемами интерьеров.

В истинно синтетическом произведении не чувствуется, где начинается одно искусство и где кончается другое, оно воспринимается как гармоничное явление природы, где все ясно, уравновешено, конструктивно оправдано и прекрасно.

О ГОРОДЕ[5]. 1940—1945 гг.

[...] В городе, как во всяком живом организме, как в каждом произведении искусства, как в каждом явлении природы, есть главное и есть второстепенное. Дело художника — распознать это главное, то, на чем должен быть сосредоточен интерес восприятия. Необходимо, выявляя целостность, уметь себя ограничивать в частностях. Если все будет главным, то все делается второстепенным, как во многих наших домах, улицах, скульптурах, картинах. Тогда богатство переходит в бедность, красота подменяется роскошью.

Каждый город имеет свой облик, идею, силуэт, и дело архитектора — вызвать их к жизни, сохранить их, а не убить. Таковы Рим, Париж, Бухара, Реймс. Всем известны великолепные стихи Пушкина, в которых он ясно и просто выразил образ Петербурга и старой Москвы. Сейчас такого образа у Москвы нет. Зарождается новый облик, а пока Москва — это масса пестрых зданий без силуэта. Есть Кремль, но он постепенно нивелируется постройкой более высоких домов. Проектируя вблизи Кремля, надо учесть границы применения высотного приема. Самоутверждение не должно вести к пренебрежению окружающим.

Кроме Кремля нужны еще известные точки, подчиненные ему и создающие разнообразие в общем силуэте города. Главному силуэту отвечают подчиненные. [...] Силуэт возникает в результате того, что основные улицы в городе завершены высотными композициями. Это и является началом ансамбля города. Основной смысл ансамбля — это единая воля человека, воля коллективная и организующая; каждая новая часть архитектурного организма включается в общую идею, выражая в то же время и свою эпоху. При абстрактном подходе, когда каждый хочет перекричать соседа, получается шум и нет музыкальной гармонии. Так вот, такой шум и получается у нас на улицах.

[...] На окраине природа входит в город, строения входят в природу. Магистрали — артерии, кровеносные сосуды, нервная система —

ведут через узлы площадей к центру — к мозгу, к сердцу города. Каждый квартал имеет свое место, свой смысл, свою идею.

[...] Проектирование застройки жилого квартала представляет собой сложнейшую задачу. Она, прежде всего, требует всестороннего учета всех условий, обеспечивающих наилучшие условия жизни населения. Но кроме системы организации квартала необходимо решить и архитектуру его как законченный ансамбль, органически увязанный в общей системе города.

Необходимо изучить с особой тщательностью существующий город, так как строить приходится не на пустом месте, а включаясь в живой организм. Было бы недопустимо предлагать решения, оторванные от реальной ситуации города. Внутриквартальная территория должна быть использована для детских учреждений, а также дворов с зелеными насаждениями, игровыми площадками и пр.

[...] Что является главным — улица или площадь? Площадь — это ведущая тема, и при планировке надо внимательно относиться к организации каждой площади, надо продумывать, где создать или сохранить ее, а где достаточно транспортного перекрестка. Это не обеднит ансамбля, а наоборот, обогатит его. Один серый асфальт на огромных пространствах наших площадей не дает нужного впечатления — теряется масштаб. Надо вводить рисунок в асфальт площадей, пользоваться зелеными газонами — ведь это тоже архитектура. Улица должна быть фоном, подготовкой к главному — к площади. И опять-таки и улица, и площадь должны иметь свою идею, образ, ритм, пропорции, масштаб, просто, немногословно выраженные. Идея площади диктует и до известной степени подчиняет ритм, пропорции, масштаб втекающих в нее улиц, так же как в здании Дома союзов Казакова Колонный зал как высшее достижение великого архитектора диктует весь путь человеку от наружного портика здания, по всем поворотам лестницы, по всем фойе.

[...] Однако улицы имеют и самостоятельное значение. Среди них есть главные и второстепенные, есть торжественные и лирические, торговые и тихие. Каждая улица имеет свое функциональное транзитное значение, свое лицо, свой образ, и от этого зависит та архитектура, которая организует эту улицу. В архитектурной среде много говорят об образе жилого дома, о связи содержания с внешней формой, но не всегда образ жилого дома и внутреннее содержание его могут и должны соответствовать теме улицы. Для архитектурного единства города важно, чтобы основная тема площади или улицы диктовала характер ансамбля или отдельного сооружения. Поэтому содержание жилого дома является вторым слагаемым.

Когда человек идет по улице, по тротуарам, то он воспринимает в первую очередь первый этаж, то есть витрины магазинов. Мага-

зины — это часть улицы, часть ее жизни, ее движения, а не жизни самого дома. Квартира, контора и т. д. — это внутренняя жизнь дома, вне улицы, вне ее движения.

[...] Какие же идеи могут быть выражены в камне, бронзе, в объемах и пространстве? Тема триумфа, торжественности, силы, лирики, интимности. Все они требуют своеобразного ритма, масс, пропорций, так же как в музыке, поэзии должны быть цезуры, главные мелодии и второстепенные.

[...] Мы — советские архитекторы — работаем прежде всего для человека, и масштаб человека играет в наших сооружениях большую роль. Вопрос неправильности масштаба ощущается как фальшивая нота.

[...] На улице есть статика и динамика.

Дом стоит в ритмическом ряду улицы, для которой характерно движение. Архитектурное сооружение — это статика, но в ней должна быть заложена динамичная ритмическая композиция, развивающаяся по вертикали — чтение в длину и по горизонтали,— чтение в высоту.

Если в отдельных сооружениях нужно давать возможность прочесть величину их, то и на улице надо дать целым рядом приемов возможность прочитать длину дома, длину улицы. Строя в городе, надо понимать масштаб улицы, площади. Нельзя в переулке строить так, как на главной магистрали, на площади — как в переулке. Поясню это примером. Когда видишь лес издалека, он кажется горизонталью. Входишь в лес — и окружающие деревья сразу дают ощущение вертикали. На широкой площади надо учитывать горизонтальное восприятие здания, так как между зданием и человеком предполагается довольно значительное пространство. В тесном же переулке, где здание стоит вплотную к зрителю, эта теснота должна находить выход в вертикали. Огромное нерасчлененное протяжение дома уменьшает улицу.

[...] Понимание масштаба тесно связано с проблемой силуэта, играющего исключительно важную роль в застройке города. Сравните прекрасный, легкий, растворяющийся в пространстве силуэт дома Пашкова с сухим аскетическим прямоугольником нового книгохранилища — библиотеки имени Ленина. Несогласованность обоих силуэтов связана с вопиющей ошибкой в масштабе. Новое здание решено без учета рельефа местности, без учета архитектурного окружения.

Архитектор должен стремиться к единству масштаба природы и архитектурного сооружения. Нежные линии Кремля гармонически отвечают легким силуэтам подмосковных берез с их тонкими, четко вырезанными листочками.

В условиях южной природы надо строить совершенно иначе, окружение подсказывает иной масштаб, иные формы.

[...] Надо учесть юг и север, свет и цвет. Рельеф, зелень, природу. Архитектурные детали на северной стороне всегда будут казаться меньшими, чем на южной. Цвет пропадает на свету, а рельеф в тени. Здание является посредником между тяжестью земли и прозрачностью воздуха. От движения, сутолоки, суеты, шума улицы к покою и равнодушию неба. Ведь небо — это единственный элемент чистой природы, который есть в городе.

[...] Вопросом очень серьезным является чувство меры в изобразительных средствах. Зрителю нужно показать ровно столько, сколько он может увидеть и воспринять. Ясная, чистая, простая тема легко воспринимается. Простота всегда лучше, многословие всегда хуже. Эта простота как раз и привлекает нас в классике.

Использование новых строительных материалов и новых стройметодов, высокое качество стройки, знание искусства прошлого, конструктивная и архитектурная логика,— вот те слагаемые, на основе которых мы создадим то новое и прекрасное в архитектуре, к которому стремимся.

ОБ ИНТЕРЬЕРЕ[6]. 1934 г.

Невозможно начинать процесс проектирования не с планового решения. План — это переведенное на архитектурный язык технико-экономическое задание. Начинаешь с плана, разреза, переходишь к общему объему — все это вместе взятое составляет костяк общего архитектурного решения проекта. Но параллельно, на каждой стадии работы, не перестаешь думать об общей композиции сооружения. Костяк плоскостной переходит постепенно в объемный скелет всего будущего здания. Ясно, что при таком методе работы у архитектора уже в плане выражены все объемные решения отдельных частей будущего ансамбля.

Основная задача при организации внутреннего пространства сооружения — жилого или общественного — это найти такой переход от улицы к интерьеру, который не ошеломлял бы человека и не подавлял бы его, а помогал освоению внутреннего пространства.

Интерьер не представляет собой нечто архитектурно самостоятельное. Он является одним из компонентов стиля, в котором решается сооружение в целом. Каждый стиль, построенный на системе глубоко продуманных и проанализированных законов природы, диктует архитектору и необходимые строительные материалы. Цвет является подсобным, но не всегда необходимым элементом в архитектуре. Цветовые акценты — это своего рода знаки препинания, они подчерки-

вают ту или иную выразительную черту объема или сооружения в целом, но могут быть заменены другими, чисто архитектурными средствами. Масштабы и пропорции интерьера должны всегда быть в каком-то кратном отношении к объему в целом.

Мне кажется, что в решении интерьера жилого сооружения перед архитектором стоит задача создания для человека малыми объемами иллюзии гармонического и целостного малого мира. В интерьере общественного сооружения задача противоположна. Очень большие объемы (пропорционально организованные) должны внушить человеку мысль, что он является частью большого коллектива, но они отнюдь не должны его подавлять. [...]

АРХИТЕКТУРА НАБЕРЕЖНЫХ [7]. 1936 г.

В процессе реконструкции набережных Москвы-реки необходимо исходить из трех основных принципов:

а) общий архитектурный облик Москвы мыслится как городской комплекс, построенный по живописному принципу, на основе активных членений и легкости деталей;

б) второй принцип — это масштабное соотношение Москвы-реки и обрамляющих ее набережных;

в) третий принцип — определенная тематическая дифференциация набережных на основе соответствующего районирования.

Чрезмерно высокая застройка будет неизбежно оптически сужать русло Москвы-реки. Между тем применительно к масштабу города оно настолько нешироко, что нам, наоборот, следует использовать архитектурные приемы, которые создали бы оптическое усиление его масштаба, создавали бы впечатление большой ширины водного зеркала.

Застройка набережных Москвы-реки не должна превышать 6—7 этажей. Бесспорно, отдельные части могут быть и значительно выше. Однако это должны быть только отдельные небольшие по фасаду объемы башенного характера, задача которых — обогатить силуэт.

Другой существенный вопрос застройки набережных — протяженность здания. При большой (500—600 *м)* протяженности архитектура набережной неизбежно окажется монотонной и статичной. Неприемлема и та сугубо живописная концепция, характерная, например, для Венеции, где протяженность зданий по фасаду часто составляет всего лишь 15—16 метров. Нужно идти путем, одинаково свободным от обеих этих крайностей.

Хочется поставить вопрос об определенной композиционной системе соподчинения зданий в пределах одной набережной. Как по своей высотности, так и по всем остальным средствам композицион-

ной экспрессии архитектура отдельных зданий набережных должна нарастать по мере приближения к основному композиционному стержню в виде крупнейшего общественного здания или убывать по мере удаления от него. Независимо от подобной композиционной структуры каждой отдельной набережной нужно еще поставить вопрос о гармоническом соподчинении архитектуры отдельных набережных между собой в смысле создания общего архитектурного единства города.

Решающее значение в этом отношении может сыграть соблюдение определенного ритма — нарастание пространственных разрывов и обогащение архитектуры зданий по мере приближения от периферии к Кремлю. Это совпадает с осуществляемым районированием набережных.

Архитектуру кварталов в условиях набережных приходится решать совершенно иначе, нежели на обычных магистралях города. Здесь приходится всячески стремиться к тому, чтобы раскрыть квартал в направлении к реке. Ни в коем случае недопустимо давать сплошную застройку и изолировать берега. Необходимо в центр квартала внедряться воздухом и зеленью. Это обогатит в пространственном отношении застройку набережных извне. Вместе с тем будет создана широкая перспектива для большой части зданий на Москве-реке и изнутри, из самого квартала. Наконец, задача заключается в том, чтобы создать перспективу на Москву-реку и со стороны магистрали, идущей параллельно набережной, с противоположной стороны застраиваемого квартала.

Ведущей темой для решения внутреннего пространства кварталов должна быть установка на обслуживание детей. Именно детским учреждениям необходимо уделить центральную часть внутреннего пространства кварталов.

В социалистическом городе не должно быть противопоставлений переднего и заднего фасадов домов. Фасады, выходящие во внутрь квартала, должны решаться так же тщательно, как и наружные. В соответствии с ведущей детской темой решение их должно иметь свой специфический характер. Этого можно достигнуть активным использованием живописи, фрески, майолики и других форм изобразительного искусства.

Разнообразный рельеф правого и левого берегов Москвы-реки выявил определенные требования многоплановой застройки в различных уровнях. Берега с сильным подъемом должны застраиваться так, чтобы ближе к набережной располагались здания меньшей высоты с тем, чтобы они не заслоняли собой более высоких, расположенных за ними.

При решении цветовой композиции фасадов следует обязательно исходить из учета различной инсоляции обоих берегов. Так как свет

разрушает цвет, застройка набережных с интенсивным освещением должна быть оформлена естественным камнем или окрашена металлическими красками, которые сверкают на солнце. Напротив того, застройка со стороны менее освещаемой не допускает применения более насыщенных цветов, а земляных и органических красок.

В решении архитектурного обрамления самих берегов сейчас следует обратить большое внимание на установление оптимального расстояния между сходами, величину самих сходов, на их форму и на характер решения обрамления их гранитом и металлом.

Больше внимания нужно уделить также рисунку чугунных перил, скульптуре, фонтанам и архитектурному решению освещения набережных.

О ВОССТАНОВЛЕНИИ ГОРОДОВ[8]. 1945 г.

Уже четвертый год страна переживает беспримерную в истории войну, беспримерную по огромному количеству вовлеченных в эту борьбу человеческих масс, по напряженности человеческого гения и ума, направленных на уничтожение и разрушение, по бессмысленной жестокости и злобе врага.

Разрушены прекрасные памятники нашего прошлого, а наша страна имеет прекрасное искусство в прошлом — большое искусство великого народа. К стыду нашему, у нас большинство интересовалось и лучше знало и больше ценило богатство материальных культур Запада, чем свое родное, и многое погибло из произведений искусства архитектуры по нашей собственной вине [...] И вот разрушены — Сухарева башня, Триумфальная арка Бове и многие другие памятники. Многие только сейчас осознали силу, значение и величие нашего искусства, когда увидели развалины и пепел Пскова, Новгорода, Смоленска, Истры.

[...] Мы должны быть готовы к грандиозным восстановительным работам. Мы должны создать прекрасные вещи, мудрые и смелые, многообразные, как облака, небо, деревья, скалы, море,— достойные нашего прошлого, нашего народа, нашей великой героической родины. Созидание и восстановление уже начались по всей стране. Трудно себе представить, в какие грандиозные формы это выльется после войны. Нас не много по такой работе, надо готовить молодые кадры. Надо умно распределить силы, опыт, знания, дарования, память...

[...] Сейчас, мне кажется, настало время убедиться в том, что планировка — это самая трудная, самая сложная область архитектурного проектирования.

У нас до сих пор было много хороших и умных проектов планировки, но мало хороших городов; в городах стройка шла случайно, распыленно, без единого архитектурного замысла. Сейчас наша цель — сделать все возможное, чтобы восстановить прекрасные города, достойные нашей великой Родины.

[...] Характерная черта русских городов — это исторически слагавшийся облик города, силуэт, организованный церквами, Кремлем и монастырями.

Эти сооружения благодаря продуманному размещению на холмах, с учетом и в полной гармонии с окружающей природой, и организовывали облик — силуэт города.

Дело архитектора — заставить природу работать на архитектуру, заставить природу слиться вместе с организмом города в единый комплекс. Надо найти то характерное, что присуще именно данному городу, его облик, силуэт.

О ПАМЯТНИКАХ[9]. [1940—1945 гг.]

Пройдут дни битв, и первейшей потребностью советского народа явится стремление утвердить в веках славу, героизм и подвиги суровых дней войны. Монументальная архитектурная форма наиболее полно и достойно может ответить этой великой потребности.

Монументальная пропаганда, о которой мечтал Ленин, будет особенно нужна и близка нам в дни победы.

[...] Слово «памятник» несет в себе идею вечности, идею времени, идею бесконечности. Памятник должен увековечить человека, его дела, его мысли, события, борьбу, победу. Надо перевести в вечность небольшой отрезок времени, иногда одну мысль, одно мгновение.

Надо отмести все временное, случайное, модное, манерное.

Если надгробие говорит о смерти, неподвижности, о прахе, то памятник должен говорить о жизни. Идейная направленность образа памятника от элегических ощущений скорби, трагизма, безысходной печали — до пафоса прославления, триумфа и победоносности, торжественности, далекой от трагизма, полной жизни и веры в нее.

[...] Нужно изучить принципы и закономерности создания памятников, их расположения в пространстве во все времена — от Древнего Египта до наших дней. Место скульптуры или архитектурного скульптурного монумента может быть подчиняющим пространство, как, например, памятники Петру и Суворову в Ленинграде, или подчиненным пространству. Памятник может быть расположен симметрично или асимметрично, например Колеони. Скульптор может помочь

создать шаг, ритм улицы, может способствовать выявлению основной идеи ее — или триумфальной, или элегической, лирической.

[...] Для художника в искусстве нет малых вещей. Дело не в величине, а в художнике, в творце. Почему Росси, Воронихин, Захаров, Камерон, Персье-Фонтен, Адамы могли делать мебель, посуду, беседки, а мы не можем? Мы должны одинаково бережно и внимательно отнестись к скромной стеле и мемориальной доске и к Дворцу Славы или Пантеону Великой Отечественной войны. [...]

примечания

[1] Из архива Г. П. Гольца. 1936—1946 гг.
[2] Из архива Г. П. Гольца. 1936—1946 гг.
[3] Палаццо дель Литторио в Риме (1934).
[4] Из статьи «О синтезе» (1936), опубликованной под названием «Уроки прошлого» в сб. «Вопросы синтеза искусства» (М., Огиз — Изогиз, 1936).
[5] Из рукописи статьи «О городе» [1940—1945]. Архив Г. П. Гольца.
[6] Из статьи в журнале «Архитектура СССР» за 1934 г.
[7] Из статьи в «Архитектурной газете» от 9 июля 1936 г.
[8] Из стенограммы выступления Г. П. Гольца в 1945 г. в Академии архитектуры СССР на тему «Восстановление и реконструкция Смоленска», опубликованного в книге «Георгий Гольц» Н. Н. Третьякова (М., 1969).
[9] Из рукописи статьи «О городе» [1940—1945] и из рукописи статьи «Монументы Отечественной войны». Архив Г. П. Гольца.

МИХАИЛ КАЛИСТОВИЧ ШАВИШВИЛИ

(1894—1965)

Творчество одного из основоположников грузинской советской архитектуры и новой грузинской архитектурной школы, Михаила Калистовича Шавишвили, отличается многогранностью и четкой направленностью.

Тридцать пять лет своей архитектурной деятельности он посвятил возрождению в республике здоровых традиций архитектурного творчества, направляя свои усилия на овладение архитектурным мастерством и на создание новых организационных форм коллективной творческой работы. За это время им спроектированы и осуществлены такие крупные сооружения, как Дом правительства Южно-Осетинской автономной области, административные здания в городах Кутаиси и Гори, Дом культуры Зестафонского ферросплавного завода, здание и жилой поселок завода шампанских вин в Тбилиси, театр в г. Кутаиси, жилые дома специалистов в Тбилиси, новые корпуса Тбилисского государственного университета, комплексы Тбилисского медицинского и Грузинского политехнического институтов, жилые поселки Кутаисского автозавода и др. Целью работы над проектом он ставил как обеспечение функциональных требований, предъявляе-

мых к объекту в связи с реальными возможностями строительства, так и разумное освоение богатых архитектурных традиций и выявление идеологической сущности данного сооружения. Он уделял большое внимание подбору рациональной конструкции здания и всем видам его оборудования. Зодчий широко использовал при этом новые достижения зарубежной и отечественной науки и практики, в курсе которых он всегда находился. Внедрение такого стиля работы имело огромное позитивное значение в начале 30-х годов, на заре становления грузинской советской архитектуры, в условиях грандиозного социалистического строительства.

Одновременно с плодотворной проектной деятельностью, в процессе которой он постоянно воспитывал работавших с ним молодых архитекторов, М. К. Шавишвили с 1931 года систематически вел архитектурно-педагогическую работу в Грузинском политехническом институте им. В. И. Ленина. Он читал лекции по архитектурному проектированию и частям зданий, а с 1951 по 1955 год заведовал кафедрой архитектуры.

С проектной и педагогической деятельностью М. К. Шавишвили совмещал и научную работу. Он впервые обмерил и изучил целый ряд древних памятников грузинской архитектуры: большой и малый храмы в Саване, мост около с. Каурма, храм в с. Сафара, караван-сараи в Тапараванском районе и др. В 1950 году он был избран в члены-корреспонденты Академии архитектуры СССР, а в 1956 году — Академии строительства и архитектуры СССР.

На заре развития грузинского советского театра и кинематографа М. К. Шавишвили как художник сотрудничал с основоположниками грузинского советского театрального и киноискусства, выдающимися режиссерами К. Марджанишвили и А. Цуцунава. Осуществленное им в 1921—1931 годы художе-

ственное оформление театральных постановок «Кто виноват?», «Дезертирка», «Жизнь — радость» и кинофильмов «Наездник из Уайльд-веста», «Ханума», «Цыганская кровь» отличалось глубоким замыслом, яркой выразительностью и высокой техникой исполнения. В 1941 году ему было присвоено звание заслуженного деятеля искусств Груз. ССР.

Шавишвили активно участвовал в общественной жизни республики: со дня организации (1934) бессменно избирался членом правления, а в 1945—1947 годах — председателем правления Союза архитекторов Грузии, в 1950 году был избран депутатом Тбилисского городского Совета, а в 1951 году — депутатом Верховного Совета Грузинской ССР; он был членом Грузинского комитета сторонников мира и вице-президентом архитектурной секции Грузинского общества дружбы с зарубежными странами.

Михаил Калистович Шавишвили всю свою жизнь, талант и эрудицию без остатка посвятил созданию и развитию грузинской советской архитектуры, целеустремленно используя в этой цели и чертежную доску проектировщика, и кафедру лектора, и трибуну депутата.

ОБ ИЗУЧЕНИИ АРХИТЕКТУРНОГО НАСЛЕДИЯ [1]. 1937 г.

[...] Грузинская архитектура за 15 веков своего существования, сохраняя общие национальные особенности, в каждую эпоху характеризуется глубокими стилистическими различиями, отмеченными яркой жизнью, подъемами и провалами, исканиями и достижениями. Условия исторического развития и географическое положение Грузии, на путях из Азии в Европу, содействовали проникновению в Грузию культуры передовых народов Запада и Востока. Творческая сила грузинской архитектуры состоит в том, что ее памятники воплотили в себе только те привнесенные извне элементы архитектуры, которые отвечали традициям и потребностям культуры грузинского народа. [...]

[...] Самым характерным для всей истории грузинской архитектуры является то, что вопросы техники, конструкций, выбор отдельных архитектурных форм всегда решается в связи с общей художественной концепцией и установками стиля. [...]

[...] Уцелевшие остатки памятников архитектуры и сегодня красноречиво говорят о былой своей красоте и высоком уровне культурного зодчества грузинского народа, тесно связанного с богатым и разнообразным народным творчеством. [...]

Мы не можем не признать, что в нашей организационной и творческой работе есть еще непреодоленные трудности, дефекты, которые необходимо изжить. [...] Недостаточна работа по изучению богатого наследия грузинской архитектуры. Часто «освоение» наследства выражается в механическом применении прошлых стилей в современных зданиях. Архитекторы Грузии не поняли еще композиционных особенностей классических образцов грузинской архитектуры, архитектуры горного ландшафта, не проникли в тайны большой культуры каменного зодчества, не изучили гражданскую архитектуру прошлого и прекрасные образцы народного зодчества. [...]

ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ[2]. 1957 г.

[...] Я хочу напомнить об основных положениях советской архитектуры: о новых гуманистических принципах советского градостроительства, об ответственности и инициативном участии архитекторов в деле ликвидации противоположности между городом и селом, о социалистическом содержании и национальной форме нашей архитектуры, об уделении особого внимания массовому строительству. [...]

О необходимости ведения научно-исследовательской работы

[...] Подобно Катону Старшему, который при каждом удобном и неудобном случае говорил: «Карфаген должен быть разрушен», я не устану повторять: нельзя заниматься типовым проектированием и массовым строительством по типовым проектам, не имея прочной научно-исследовательской и экспериментальной базы! [...] Вопрос о необходимости организации в Грузии центра научно-исследовательской и экспериментальной работы в области архитектуры ставится нами с 1945 года, но сейчас, в связи с широким развертыванием типового проектирования зданий массового строительства для нашего климатического района, неотложное решение этого вопроса приобретает особое значение.

О необходимости связи архитектурного образования с реальным проектированием

[...] Вопрос о том, чтобы высшая техническая учеба с первых же дней шла в полном контакте с производством, был поставлен еще в 1928 году. Мне кажется, нетрудно понять, что нельзя воспитывать специалистов человеку, который сам не является специалистом этого дела. [...] У нас в вузах работают сотни высококвалифицированных педагогов и научных работников, которые в течение долгих лет оторваны от производства. Без разрешения этого вопроса говорить о направленности советской архитектуры — это значит заниматься водолейством. [...]

[...] Так же, как немыслим медицинский институт без клиники, нельзя себе представить высшую архитектурную школу без наличия в ее составе проектной организации, в которой студенты проходят практику, а преподаватели реализуют свое архитектурное мастерство и повышают свою профессиональную квалификацию. Помимо этого следует всячески поощрять авторскую работу преподавателей архитектурных школ и в других крупных проектных организациях. В этом заключается одно из основных условий повышения качества архитектурного образования и обеспечения самобытной направленности советской архитектуры.

О ТИПОВЫХ ЖИЛЫХ ДОМАХ ДЛЯ ЮЖНЫХ РАЙОНОВ[3]. 1958 г.

[...] Вопрос касается тех исходных установок, на которых должно, на мой взгляд, базироваться типовое проектирование жилых домов в условиях Грузии и всего Закавказья. [...]

Первая установка, которая, мне кажется, должна быть принята, это выход каждой — в том числе и однокомнатной квартиры на две стороны дома, противоположные или под углом 90°. Это означает, другими словами, ликвидацию квартир с односторонней ориентацией, неприемлемой в условиях Грузии. По-моему, это положение особых пояснений не требует.

Вторая установка, это наличие в каждой — в том числе и однокомнатной — квартире обязательной в условиях юга веранды, непосредственно связанной с общей комнатой и кухней, для ведения домашней работы на воздухе, но в месте, защищенном от солнца, дождя и ветра в теплые и знойные месяцы (7—9 месяцев в году).

Очень интересен вопрос — остеклять веранду или нет. Остекление веранды не является обязательным во всех случаях. Есть климатические условия, при которых остекление не требуется, а в других местах это будет полезно. В условиях Грузии в селениях дома ста-

вятся длинным фасадом, т. е. балконом, вдоль направления ветра, и эти балконы-айваны имеют теплый пол. Мы строим многоэтажные дома, которые не всегда можно ставить по направлению ветра, поэтому в этих домах, при отсутствии остекления, на верандах вынуждены делать холодный пол, что резко снижает их эксплуатационные качества. Если застеклять веранды, но обеспечить их широкое раскрытие, то такими верандами можно пользоваться в течение большей части года.

Третья установка для типового проектирования жилья — это направленная ориентация фасадов по сторонам света, рассчитанная на создание оптимальных условий проветривания и инсоляции как квартир в целом, так и отдельных помещений (в зависимости от их назначения), что крайне необходимо в условиях климата Грузии. Совершенно неприемлемо, когда кухни в домах обращены на разные стороны горизонта. Это неудобно в наших условиях, так как создается неизбежность вынужденной ориентации кухни и связанной с ней веранды на такую сторону горизонта, где целый день будет печь солнце. В таких случаях веранда теряет свою основную функцию и превращается лишь в солнцезащитное мероприятие. [...]

Следующее положение: архитектурная проработка фасадов должна учитывать расположение веранд со стороны улицы, когда это требуется ориентацией по странам света. Этим обеспечивается применение домов с направленной ориентацией фасадов в любой системе квартальной застройки и ликвидируется понятие «дворовых фасадов». [...]

АВТОРСКИЙ НАДЗОР [1]. 1940 г.

[...] Официальное закрепление руководящей роли архитектора-автора в составлении проекта и сметы повысит его ответственность за качество проекта. Оно стимулирует рост инженерной квалификации архитектора-автора и архитектурной квалификации инженеров, разрабатывающих специальные части проекта здания.

Здесь ключ к подлинно комплексному проектированию, к устранению обычных неувязок и связанных с ними задержек строительства. [...]

Авторский надзор над осуществлением строительства имеет огромное значение для художественного и технического качества наших сооружений. Несмотря на это, в ряде случаев архитекторы сами отстраняются от хлопотливой и ответственной работы по надзору.

[...] Основная цель авторского надзора — не фиксирование дефектов, как это часто делается, а их предупреждение. Чем обычно вызываются «поправки» строителей? Иногда неувязками между архитек-

турно-строительной, сантехнической и специальной частями проекта. Очень часто — попыткой заменить запроектированные материалы и конструкции другими, более дешевыми или легче приобретенными. К сожалению, каждая такая замена обычно производится без учета требований основной архитектурно-композиционной идеи всего сооружения или его отдельных частей. [...]

примечания

[1] Из доклада «Архитектура Советской Грузии» на I съезде ССА СССР («Архитектурная газета», 1937, 21 июня).
[2] Из стенографической записи выступления на III пленуме ССА Грузии 30 мая 1957 г. в Тбилиси.
[3] Из стенографической записи выступления на совещании архитекторов Закавказья 11 января 1958 г. в Тбилиси.
[4] Из статьи «Укрепить авторский надзор на стройках» в «Строительной газете», 1940, 26 марта.

НИКОЛАЙ ДЖЕМСОВИЧ (ЯКОВЛЕВИЧ) КОЛЛИ

(1894—1966)

Николай Джемсович (Яковлевич) Колли родился в Москве 18 августа 1894 года. Великая Октябрьская социалистическая революция застала Колли на пятом курсе архитектурного факультета Московского училища живописи, ваяния и зодчества, вскоре преобразованного в Высшие художественно-технические мастерские (Вхутемас). В 1922 году Колли окончил Вхутемас и получил звание архитектора-художника.

Живо интересующийся архитектурной и культурной жизнью молодой страны, Колли участвовал во всех значительных событиях, связанных с развитием советской архитектуры. В 1922 году он принял участие в открытом Всесоюзном конкурсе на составление проекта планировки первой Всесоюзной сельскохозяйственной выставки и ряда ее павильонов. За проект Дома крестьянина Н. Д. Колли был премирован Дипломом признательности выставочного комитета Наркомзема. В 1924—1925 годы Колли разработал ряд типовых проектов жилых домов из стандартных элементов заводского изготовления.

В 1927—1932 годах принимал авторское участие вместе с В. Весниным в проектировании зданий Днепрогэса. Он был также

одним из авторов архитектурной части основных сооружений, мостов через Днепр, жилых поселков, первых кварталов г. Запорожье и непосредственно руководил постройкой зданий гидростанции.

В 1928—1929 годах Колли был командирован в Париж для совместной работы с архитектором Ле Корбюзье над проектом дома Центросоюза (ныне здание ЦСУ) в Москве на улице Кирова. Работа под руководством большого мастера и в дальнейшем архитектурный надзор за осуществлением этого проекта в Москве (1930—1935) способствовали совершенствованию мастерства арихитектора.

В 1933—1941 годы Колли возглавляет 6-ю архитектурную мастерскую Моссовета. За время с 1933 по 1941 год под его руководством был разработан ряд проектов: стадион СССР в Измайлове, комбинат «Известий», 2-й Дом СНК, Большой Каменный и Новоарбатский мосты, приморская дача санатория Министерства легкой промышленности в Сочи и др.

По проектам Колли построены станции метро «Кировская», наземные павильоны станций «Парк культуры и отдыха», старая «Смоленская» (1934).

В 1935 году Колли в составе делегации советских архитекторов посетил Рим и выступил с докладом об организации проектного и строительного дела в СССР на XIII Международном конгрессе архитекторов.

В 1939 году постановлением СНК СССР от 10 сентября Н. Д. Колли был утвержден действительным членом Академии архитектуры СССР. С 1922 по 1941 годы он вел педагогическую деятельность на кафедре архитектурного проектирования и планировки городов в ряде высших учебных заведений Москвы.

Во время Великой Отечественной войны Н. Д. Колли продолжал плодотворную твор-

ческую и общественную деятельность. По его проектам были построены: станция Московского метро «Павелецкая-кольцевая» (1944—1949), стадион «Динамо» в Минске (1945). Под его руководством были выполнены проекты стадиона в Волгограде (1944), восстановления центра Минска (1945), центра Старой Риги (1946). Особенно крупной его работой был проект центра г. Калинина (1944—1945).

В 1951—1953 годах Н. Д. Колли руководил мастерской № 6 института «Моспроект». В этот период совместно с коллективом мастерской он участвовал в разработке проектов застройки Щербаковской улицы, реконструкции Семеновской, Комсомольской, Сокольнической площадей, улицы Краснопрудной, Русаковской, Стромынки, Черкизовской (1952—1953). Одновременно Колли был директором НИИ общественных и промышленных сооружений (1940—1956). За годы руководства Научно-исследовательским институтом под редакцией Н. Д. Колли был выпущен ряд значительных теоретических трудов.

Н. Д. Колли был одним из организаторов Союза советских архитекторов и активно участвовал в его работе. Колли принадлежал к числу архитекторов, которых знали за рубежом, и пользовался там заслуженным авторитетом. Особенно плодотворной была его последняя поездка во главе группы советских градостроителей в Париж (1966), сочетавшая пропаганду принципов советского градостроительства и профессиональное ознакомление с развитием строительства и архитектуры Франции.

Наиболее значительные работы Колли вошли в историю советской архитектуры. Это различные объекты первой Всероссийской сельскохозяйственной выставки, Днепрогэс, Стадион СССР в Измайлове, станции Московского метрополитена.

Автор многочисленных докладов и статей, а также ряда книг по вопросам градостроительства, архитектурной практики, теории и истории архитектуры, Николай Джемсович умел совместить серьезную творческую работу с административной и общественной деятельностью.

Значительный интерес представляют высказывания Колли о материале и стиле в советской архитектуре, о борьбе различных творческих течений в архитектуре 20-х и 30-х годов, о градостроительстве и синтезе искусств, а также письма Н. Д. Колли. Не всем понятная сейчас обостренность ряда высказываний Колли может быть объяснена напряжением борьбы в советской архитектуре предвоенных лет.

Большинство теоретических работ написано Колли в соавторстве с различными зодчими, поэтому здесь приводятся выдержки из его авторских статей и докладов, опубликованных на страницах архитектурных газет и журналов и писем.

О МАТЕРИАЛЕ И СТИЛЕ В АРХИТЕКТУРЕ [1]. 1934 г.

[...] Из основной и бесспорной установки, что под архитектурой надо понимать диалектическое единство всех сторон строительного дела — его социальных задач, его техники, экономики и искусства, — следует с несомненностью, что на каждом данном историческом этапе строительные материалы и их свойства являются, наравне с социально-экономическими и естественногеографическими моментами решающим фактором в образовании архитектурных форм. Определенные технологические свойства материала — дерева (длина бревен), уровень строительной техники (обработка дерева топором, отсутствие железных гвоздей или креплений) предопределяли как самый процесс строительства, так и в основном размеры и форму самих зданий (прямоугольные избы, многогранник шатра) и детали (световые отверстия, врубки, форма крыши и пр.), что дало органически слитые с материалом архитектурные формы и только им свойственную архитектурную выразительность. Архитектурную форму нельзя рассматривать изолированно, в абстракции от материала и конструк-

ции, овеществляющих эту форму. Из этого, однако, не должно следовать, что материалы и конструкция должны господствовать над формой.

Конструкция, удовлетворяя всем требованиям рационального использования материала, экономичности, прочности и т. д., должна вместе с тем помогать архитектору в его архитектурном замысле.

Для этого архитектор должен знать природу и возможности конструкции и материала, должен полностью владеть ими, а не подчиняться им и идти у них на поводу.

Если в прошедшие эпохи развитие строительной техники в значительной мере связывало зодчего, ограничивая размеры и габариты помещений, пролеты, высоту сооружения, суживало возможности пространственных композиций, то современное состояние строительной техники — новые материалы, конструкции и процессы строительства — дают возможность архитектору с гораздо большей свободой, с почти исчерпывающей полнотой уже в процессе проектирования подходить к разрешению задач внутренней и внешней организации здания, размеров и форм сооружений, пространственных построений, высотности и пр. [...]

[...] Вместе с тем новая строительная техника, развивающаяся на базе новейших достижений точных наук, ведет к соответствующему развитию и изменению традиционных представлений о прочности и устойчивости здания, равновесии его частей и тем самым красоте его.

Так, например, консольные рамные конструкции в железобетоне, чрезвычайно рационально использующие распределение усилий в системе конструкции, дают возможность такого разрешения внешних ограждающих поверхностей здания, при котором нарушается обычное представление о стене и стеновой поверхности.

Расчленение конструкций здания, главным образом по линии несущих и не несущих конструкций, отодвигая на задний план прежние системы каменных конструкций и связанных с ними представлений о тяжести, легкости и устойчивости, создает предпосылку для новых пространственных решений с новой, только им свойственной архитектурной выразительностью. [...]

[...] Новейшие течения архитектуры Запада и Америки овладели в основном техническими возможностями новых материалов и конструкций и научились их технически правильно применять. [...]

[...] Имея в своем распоряжении продукцию высокоразвитой строительной индустрии, новейшая архитектура Запада и Америки не сумела еще в достаточной мере выявить те художественные возможности, которые скрываются как в новых стройматериалах, так и в новых конструкциях, часто идя или по пути традиционного их

применения или, наоборот, пустого эстетизирования новых материалов, фетишизации их. [...]

В настоящее время железобетон является одним из ведущих материалов современной строительной техники, между тем форма железобетонных конструкций в подавляющем большинстве случаев есть первая производная статического расчета, и проблема художественного овладения конструктивными формами железобетона не нашла еще своего разрешения. Художественные возможности железобетона еще полностью не раскрыты. Однако очевидно, что железобетон может придать уверенную легкость и воздушность всей композиции.

ИЗ ОЧЕРКОВ О СОВЕТСКОЙ АРХИТЕКТУРЕ. 1937 г.

[...] С 900-х годов в русской архитектуре начинается увлечение стилем «модерн». Противопоставляя себя классицизму и националистическим течениям реставрации допетровской архитектуры, модерн исходил из принципов, которые мы бы теперь назвали функционализмом и конструктивно-технической целесообразностью. Но модерн, применяя новые конструкции из железобетона и стекла, воспринимал их эстетически, как материалы чисто декоративные. И в результате модерн быстро выродился в систему атектонических декораций, вялых растекающихся форм и линий. Отойдя полностью от пластического, архитектонического решения, архитекторы модерна сводят свою работу лишь к украшению здания, вырисовывая на плоскости фасада графические мотивы и вычурные украшения из гнутого железа.

[...] В последнее десятилетие перед революцией завоевывает себе крепкие позиции, особенно в Петербурге, течение возврата к классике — неоклассицизм и неоампир. К возрождению ампира — этого официального русского великодержавного стиля — призывают представители тогдашней Академии, заявляя, что они устали от модерна, этого стиля пошлой декорации [2]. [...]

После Октябрьской революции все академические традиции классицизма и псевдоклассики, как и русские стили в архитектуре, были подвергнуты жестокому остракизму. Античные ордера были ниспровергнуты, как невыносимая тирания и рутина формы.

«Пролеткультовское», насквозь вредное, чуждое и решительно нами осужденное нигилистическое отношение к культурному наследию, с одной стороны, и отвлеченно теоретические, не связанные с реальным строительством методы работы, с другой, создали в вузах благоприятную почву для всяких левацких течений. Эти левацкие течения, сложившиеся ранее в живописи и скульптуре, механически перенесли оттуда в область архитектурных композиций «фу-

туристические» принципы деформации предметных изображений, смещения планов и т. д.

Отсюда возникли теории о статических и динамических формах в архитектуре, о «движении» в архитектуре. Отдельные геометрические формы провозглашались носителями определенных имманентно присущих им идей. Например, наиболее статической формой считалась сфера, куб олицетворял покой, форму, лишенную движения. Движение, по этой теории, создает сдвиг площадей или объемов и т. д.

[...] Нарочитая асимметрия, сдвиг плоскостей и объемов, абстрактный космизм образов, гигантомания — таковы черты, характеризующие архитектурные произведения «левых» новаторов [3].

[...] Расцвела так называемая романтическая символика, подменявшая подлинную идейность архитектурного образа выражением его во внешнем символе, иероглифе, каким-либо шифром, по преимуществу в виде той или иной индустриальной детали. [...]

[...] Само собой разумеется, что все архиреволюционные творческие лозунги, исходившие из культа отвлеченных форм, пренебрежение к функции и целесообразности, подменявшие подлинную идейность показным, грубым приспособленчеством, не могли быть сколько-нибудь долговечными [4]. [...]

[...] Архитекторы того периода, оторванные от реальной строительной базы, не нашли своего места на общем фоне, не вели его вперед, не боролись за подъем строительной техники, а большей частью занимались прожектерством, создавая сплошь и рядом невыполнимые в натуре проекты. [...]

[...] Рядовое жилищное строительство ориентировалось только на конструктивизм. Это строительство создало ужасающий, уродующий многие наши города штамп коробочной архитектуры... Их всех [жилые дома] объединяет известная примитивность, антиархитектоничность некоторых форм; даже внешний колорит этих зданий был выдержан в одном, достаточно мрачном тоне.

[...] Возникновение конструктивизма, занимавшего в течение почти десятилетия чуть ли не монопольные позиции в советской архитектуре, было в известной мере подготовлено формалистами, господствовавшими в период военного коммунизма в высшей архитектурной школе. Из высшей школы обе эти творческие группировки — формалисты и конструктивисты — вышли на арену архитектурной практики.

[...] Подобно формализму, конструктивизм в значительной мере искусственно пересажен из области изобразительных искусств. Общая питательная почва конструктивизма и в изобразительном

искусстве и в архитектуре — художественные течения довоенного и послевоенного капиталистического Запада. [...]

[...] К явлениям искусства до сих пор, особенно в ретроспективной оценке, часто подходят с точки зрения афоризма Козьмы Пруткова, что и «терпентин бывает полезен». Поэтому в актив АСНОВА и ее теоретиков записывают то, что ими впервые была широко поставлена аналитическая работа в области архитектурной формы, [...] приковывали внимание архитекторов к таким проблемам, как проблема пространства и его организации, которая якобы в дореволюционной архитектуре не ставилась. Но все эти положительные моменты совершенно несоизмеримы с тем вредом, который принесла их деятельность, культивировавшая доктринерский, абстрактный формализм в архитектурной практике и школе. [...]

[...] Подхватив лефовские лозунги «производственного искусства», конструктивизм проповедовал «путь последовательного художественного материализма», который на деле оказался путем художественного нигилизма, полного забвения задач идейной и эмоциональной выразительности. [...]

[...] Архитектура, выражающая новую эпоху, утверждали конструктивисты, не требует фасада. [...]

[...] Призывая на словах к борьбе за новую технику, к изучению наиболее рациональных методов конструирования, к переходу на наиболее совершенные материалы, минимальные по массе и весу, конструктивисты на деле были очень далеки от подлинного интереса к технике строительства. И в самом деле, совершенно игнорируя реальные строительные условия, конструктивисты в своих проектах и постройках применяли главным образом дефицитные для того времени материалы, как стекло, металлические и железобетонные конструкции.

[...] Между формализмом и конструктивизмом, при различии их исходных позиций, есть много общего, а именно нигилистическое отношение к архитектурному наследию, отсутствие подлинной заботы о человеке и отрыв от реальной действительности. [...]

[...] Конструктивизм по своей принципиальной основе являлся системой вульгаризации и упрощенчества в архитектуре. Программный курс на сверхиндустриализацию строительства призван был имитировать прогрессивные тенденции конструктивизма, но ведь на самом деле конструктивизм создал не прогрессивный, а явно упадочный в смысле архитектурно-строительной культуры этап, граничащий с порочным штампом [5]. [...]

[...] Центр творческой жизни архитектуры в 1919 и 1920 годах переместился в архитектурные факультеты художественных и строи-

тельных вузов. Они стали очагами интенсивной творческой работы, носившей, правда, преимущественно аналитический характер. [...]

[...] Характерным документом этого периода, доводившим все отмеченные отрицательные явления до принципиального обобщения, является программа некоего, организованного в 1920 году Института художественной культуры [6].

Программа констатирует, что архитектура невыгодно отличается от скульптуры и живописи тем, что она связана необходимостью приспособить здание к пребыванию в нем человека. От этого терпит ущерб отвлеченно задуманная архитектурная форма. Институт заявляет, что его основной задачей является не только культивирование отвлеченных форм, но и культ отвлеченных достижений. Таким образом, если проект не осуществляется, то тем лучше для проекта. Это течение является прообразом и колыбелью формализма [7]. [...]

ВОПРОСЫ ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВА. 1940—1946 гг.

1940 г.

[...] Вопросы создания в городах целостных художественных организмов, архитектурных ансамблей издавна волновали наиболее передовые, лучшие умы человечества. [...]

Решение задачи силуэтности следует, очевидно, искать не в башенках или иных возвышениях, надстраиваемых над венчающей горизонталью дома, даже в башнях типа кампанилл или колоколен, а скорее в крупных и значительных по высоте повышениях объемов зданий в виде высотных композиций, доминирующих над окружающей более однообразной по высоте застройкой. Эти высотные 12—15-этажные композиции, предназначенные главным образом для размещения в них гостиниц, американского типа апартамент-хаузов, учреждений и пр., следует располагать на значительных интервалах, в местах, акцентирующих отдельные отрезки магистрали, в местах, замыкающих ее перспективы [8]. [...]

1946 г.

[...] Важнейшей задачей при восстановлении наших городов является бережное и любовное отношение к исторически сложившемуся облику города, использование в проекте восстановления наиболее положительных и прогрессивных элементов старой планировки и архитектуры и органическое включение их в новый облик городов.

К сожалению, в нашей довоенной градостроительной практике мы далеко не в достаточной степени учитывали эту важную сторону в строительстве городов, и архитекторы в большом долгу перед

нашими старыми городами. Нередко были случаи нивелировки характерных черт города, безразличие и равнодушие по отношению к исторически сложившемуся облику города. Все это привело к тому, что некоторые города в известной степени утратили свои характерные черты и неповторимую индивидуальность. [...]

[...] При проектировании новых ансамблей города надо суметь почувствовать архитектурный масштаб и замысел этих старых ансамблей и перенести их на новые сооружения. [...]

[...] Вместе с тем, строя современный советский город, необходимо полностью учесть не только рост города за прошедшие два века, но, в особенности, те огромные изменения, которые произошли за годы Советской власти в его экономическом и политическом положении, а также те требования, которые предъявляет к городскому центру наша советская жизнь [9]. [...]

1946 г.

[...] Наиболее важное и решающее значение для красоты города и определения его архитектурного облика имеют: общественные центры города, общественные сооружения и образуемые ими комплексы и ансамбли.

Средоточие общественных зданий на территории городских центров дает большие архитектурные преимущества, так как концентрация в одном месте зданий, назначение которых обеспечивать наиболее богатую архитектурную обработку, позволяет выделить общественный центр из среды жилой застройки, определяя тем самым и архитектурный облик города, его структуру и силуэт.

Концентрация архитектурно-художественных средств, создающая городские центры, есть важнейшее условие для достижения архитектурной целостности всего города. Центральная площадь города или система площадей, а также главная или главные улицы являются теми основными элементами в плане города, которые и должны составлять общественный центр и его композиционный стержень. [...]

[...] Каждое отдельное здание в городе, будь то жилой дом, общественное здание или любое сооружение, должно возникать не на случайно намеченном месте, а занять свое в общем плане и архитектурной картине города для него предусмотренное место и, в соответствии с этим, иметь свое, только ему присущее архитектурно-художественное решение.

[...] В решении архитектуры крупных городских жилых домов огромное значение имеет правильно понятый масштаб как отдельных домов, слагающих улицу, так и самой улицы или площади в целом. [...]

[...] Огромное нерасчлененное протяжение здания зрительно уменьшает его длину, длину улицы. С другой стороны, огромная протяженность стен здания, лишенная оживляющего ее ритма членений, угнетает своей монотонностью, казарменностью, скудностью замысла.

В этой связи представляется ошибочным механический перенос приемов построения композиции небольших относительно зданий — жилых домов, палаццо, вилл — в архитектурное решение крупных городских зданий без учета их подлинных размеров. Если композиция небольшого здания может строиться, например, на одной оси, подчиняющей себе полностью все остальные части сооружения, при полной их несамостоятельности (как, например, в загородных виллах А. Палладио), то крупное многоэтажное здание, будь то жилой дом, общественное или административное здание, не может уже удовлетвориться в решении своей композиции подобным приемом. Оно требует более сложных, более развитых приемов, где отдельные крупные части расчлененного целого претендуют на самостоятельное значение как автономные архитектурные организмы, не теряющие, однако, органической композиционной связи с целым, подчиняющиеся дисциплине его и составляющие в своей совокупности единство этого целого. Мастерство архитектора и заключается в решении этой последней задачи.

Замечательным примером решения архитектурной композиции грандиозного по своим размерам сооружения, примером преодоления средствами архитектуры исключительной протяженности здания является Адмиралтейство Андреана Захарова.

Как тонкий и глубокий художник Андреан Захаров понял, какими архитектурно-композиционными приемами следует решать задачу композиции здания столь больших масштабов и протяженности.

Как большой мастер, владеющий свободно всем арсеналом композиционных приемов, А. Захаров смело применил множественность композиционных осей, на которых создал самостоятельные архитектурные организмы, имеющие свои законы построения, свой ритм, но в то же время взаимно поддерживающие друг друга, развивающие и обогащающие единство всего замысла. Расчленив подобным образом гигантскую протяженность здания Адмиралтейства, А. Захаров вызвал к жизни единство целого через самостоятельность частей. [...]

[...] Возникает и вторая проблема — проблема силуэта, играющая исключительно большую роль в застройке города. По какому пути должны идти поиски силуэтности? Едва ли правильным и достаточным решением задачи силуэта здания, а тем более общего силуэта улицы, являются небольшие возвышения и надстройки над венчающим карнизом здания в виде парапетов, люкарн, зубцов, фронто-

нов [...] или скульптур. При современной многоэтажности и протяженности жилых зданий эти средства имеют лишь чисто локальную и притом весьма незначительную силу воздействия. На решение силуэта улицы они не в состоянии оказать какого-либо влияния.

Здесь необходимы средства и приемы более значительные, способные противостоять многоэтажным массивам жилых домов.

[...] В архитектуре центральных ансамблей наших восстанавливаемых городов не могут и не должны иметь место примитивные, элементарно-схематические решения, а также гигантомания и механический перенос композиционных решений общественных центров больших городов на решение общественных центров городов средних и малых, как это нередко наблюдалось в нашей предвоенной практике. Формирование городского организма, его архитектурно-планировочная структура и архитектурно-художественный облик зависят от целого ряда разнообразных слагаемых.

Главным фактором, определяющим архитектурно-художественный облик города, являются социально-экономические условия и мировоззрение народа в его историческом развитии. Наряду с этим архитектурный облик города в значительной степени зависит от топографических особенностей, естественных и климатических условий местности, а также функционального назначения города.

В неменьшей степени на формирование архитектурного облика города влияют местные строительные материалы, строительные приемы, навыки и архитектурно-художественные традиции данной местности. Исторически сложившаяся система планировки и характер застройки жилых и общественных зданий и сооружений придают городу характерные, только ему присущие черты [10]. [...]

СИНТЕЗ ИСКУССТВ

1940 г.

[...] Задача заключается в том, чтобы найти место и приемы применения в жилищной архитектуре средств изобразительного искусства, не впадая при этом в наивность внешней программности — литературные эмблемы, надписи, даже тематические барельефы, помещенные на стенах жилых домов, это еще отнюдь не решение задачи синтеза искусств в жилищной архитектуре. При застройке магистрали между домами вдоль улицы создаются интервалы достаточной величины, разрывающие сплошную линию фасадов и раскрывающие на магистраль внутреннее пространство кварталов.

Средствами архитектуры малых форм — небольшими павильонами, киосками, фонтанами, оградами, а также средствами скульптуры —

монументами, мемориальными досками с надписями и барельефами — можно создать в этих интервалах, в дополнение к основному ритму зданий, новый ритм других форм, который в сочетании с основным поможет найти полноценное выражение архитектурного образа магистрали [11]. [...]

1964 г.

[...] В формировании архитектурного облика городов и в художественном убранстве их существенную роль играют различные скульптурные композиции (монументы и декоративная скульптура), архитектурно-декоративные формы (обелиски, стелы, колонны и т. п.), фонтаны и декоративные бассейны, различные элементы внешнего благоустройства — павильоны и киоски, ограждения, скамьи, урны, цветочные вазы, рекламные установки и витрины магазинов, фонари уличного освещения, архитектурное освещение зданий, замощение, подпорные стены, наружные лестницы, парапеты, знаки регулирования уличного движения и т. д.

От архитектурно-художественного качества этих сооружений и устройств, от того, как они размещены в городе и насколько хорошо отвечают своему назначению, во многом зависит уровень градостроительной культуры в целом [12].

ИЗ ПЕРЕПИСКИ

Мсье Ле Корбюзье, Москва, 25 декабря 1958 г.

Дорогой мсье.

Ровно тридцать лет тому назад я имел честь и удовольствие работать в конструкторском бюро на улице Sévres, 35, в качестве Вашего сотрудника по подготовке чертежей к дому Центросоюза. [...]

[...] В этом году во время пятого конгресса Международного союза архитекторов [13] в Москве многочисленные группы архитекторов всех стран мира съехались, чтобы осмотреть это здание, полюбоваться стеклянными витражами, предшественниками современных ненесущих стен между стойками каркаса, розовым туфом из Армении и подняться по винтовым пандусам.

Среди этих архитекторов было много архитекторов из Бразилии, Мексики, Чили и Франции, а также К. Van-Estern, который назвал это посещение паломничеством [14]. [...]

Мистеру Дейли, Москва, 1 марта 1960 г.

[...] Дорогой мистер Дейли [15],

[...] я рад узнать, что Вы получили удовольствие от визита в нашу страну, в древние Ташкент и Самарканд, Тбилиси и Сочи, что Вы

увидели прогресс строительной индустрии и метод заводского изготовления. Я с удовольствием вспоминаю прошлый сентябрь и нашу встречу в Москве и приятную возможность показать новые жилые районы в Москве.

Я убежден, что установление личных отношений между архитекторами наших великих стран, США и СССР,— это одно из наиболее эффективных средств, один из лучших и кратчайших путей укрепить дружбу между нашими народами, улучшить взаимное понимание, продлить мир во всем мире [16]. [...]

Мсье Ле Корбюзье, Москва, 10 декабря 1962 г.

Дорогой мсье.

[...] Прошло уже сорок лет с тех пор, как Вы сформировали с той крайней и исключительной ясностью и точностью, которая Вам свойственна, основные принципы архитектуры нашего времени. Полные жизни и плодотворные, как в момент их создания, они являются до сих пор основанием исследований архитекторов всех стран нашего времени [17]. [...]

Мистеру и миссис Стоук [18], Москва, 1 декабря 1962 г.

[...] Мы действительно в восторге от «Эволюции архитектуры» [19]. [...] Мне очень нравятся многочисленные фотографии, планы и чертежи прекрасных зданий — образцов «стоуновской» архитектуры и в не меньшей степени искусства, — чувство теплого юмора в Вашем тексте, простота и увлекательность, с которой Вы рассказываете захватывающую историю вашей жизни и становления как архитектора. Я верю, что это книга огромного значения, так как она охватывает широкое поле архитектурной деятельности в США, раскрывая большой период поисков и достижений, период борьбы за современную архитектуру. Мне нравятся ваши слова, что каждый творческий архитектор, используя суммированные архитектурные знания, должен внести оригинальный вклад, что он должен пытаться найти свою собственную выразительность. Я верю в то, что это относится в высшей степени к архитектуре каждой нации. [...]

[...] Мы благодарим Вас за добрые слова о визите в нашу страну. Только для того, чтобы сделать их более точными, хочу указать, что, задолго до того, как Россия вывозила архитекторов из Италии и Франции, безвестные русские каменщики, «архитекторы» своего времени, сделали вклад всемирного значения в развитие архитектуры. Только чтобы отметить, я напоминаю о соборе св. Софии в Новгороде (1045—1052), о церквах и соборах Владимира и Суз-

даля (XII в.), многочисленных церквах Пскова и Новгорода (XIII—XIV вв.) знаменитую шатровую церковь в Коломенском, месте рождения Ивана Грозного под Москвой, и многих других.

Я хотел бы подчеркнуть, что самое значительное здание Ленинграда — Адмиралтейство (1806—1823) — это произведение русского архитектора Андреана Захарова, так же как Казанский собор на Невском проспекте (1801—1811) в Ленинграде — это работа другого русского архитектора — Андрея Воронихина.

Говоря о русском изобразительном искусстве прошлого, достаточно упомянуть «Святого Георгия» (XI в.) в Успенском соборе Московского Кремля, «Ангела с золотыми волосами» (XII в.) в Музее русского искусства и еще знаменитого русского художника XV века — Андрея Рублева [20]. [...]

Мсье Ле Корбюзье, Москва, 21 мая 1965 г.

Дорогой мсье, несколько дней тому назад в Москве в помещении Союза архитекторов состоялась конференция, посвященная Вашим произведениям. Многочисленная публика прослушала с большим интересом доклады пяти молодых архитекторов. Первый докладчик напомнил нам Ваши биографические данные и определил периоды Вашей деятельности. Второй докладчик подчеркнул Ваши искания нового типа жилища «Домино» и первые виллы до «лучезарного города» «La cité Radieuse» в Марселе. Следующий доклад был посвящен ретроспективной теме Ваших больших работ в СССР: Центросоюз, урбанизация Москвы, проект Дворца Советов и, наконец, пятый докладчик посвятил свой доклад Вашему вкладу вообще в дела архитектуры и урбанизма. Я счел необходимым написать Вам об этой конференции, чтобы подчеркнуть чувство глубокого уважения, высокой оценки и восхищения, которое испытывают архитекторы моей страны в отношении к Вам, к устремлению всей Вашей жизни, направленному на прогресс архитектуры — самой гуманной и широкой области деятельности человека. [...]

[...] Хочу Вам сообщить, что в настоящее время идут работы по замене старых стальных рам в здании Центросоюза новыми из алюминия, причем это делается в строгом соответствии первоначальным чертежам. Эти реставрационные работы осуществляются с большой точностью, что придает зданию вид большой строгости.

С самыми искренними чувствами, до скорого свидания остаюсь Ваш *Н. Колли* [21].

примечания

[1] Из статьи в журнале «Архитектура СССР», 1934, № 4.
[2] Из статьи «Очерки советской архитектуры» в «Архитектурной газете», 1937, 28 апреля.
[3] Из статьи «Очерки советской архитектуры» в «Архитектурной газете», 1937, 5 мая.
[4] Из статьи «Очерки советской архитектуры» в «Архитектурной газете», 1937, 12 мая.
[5] Из статьи «Очерки советской архитектуры» в «Архитектурной газете», 1937, 23 мая.
[6] Институт художественной культуры (ИНХУК) организован в Москве при отделе ИЗО Наркомпроса РСФСР в мае 1920 г. В конце 1921 г. по постановлению Особой комиссии СНК присоединен к Российской Академии художественных наук. Деятельность института была посвящена созданию «науки, исследующей аналитически и синтетически основные элементы как отдельных искусств, так и искусства в целом». В начале 1929 г. ИНХУК практически прекратил свое существование.
[7] Из доклада «Основные этапы развития советской архитектуры» на Первом Всесоюзном съезде архитекторов-строителей, 1937.
[8] Из статьи «Архитектурный облик столицы» в журнале «Архитектура СССР», 1940, № 4.
[9] Из статьи «Архитектурные вопросы восстановления города Калинина» в журнале «Архитектура СССР», 1946, № 2.
[10] Из доклада «Общественные центры городов». — Академия архитектуры СССР. Материалы к VIII сессии, М., 1946.
[11] Из статьи «Архитектурный облик столицы» в журнале «Архитектура СССР», 1940, № 4.
[12] Из введения к книге «Малые формы в застройке и благоустройстве городов» (М., 1946).
[13] Пятый Международный конгресс архитекторов состоялся в Москве в 1958 г.
[14] Копия письма Н. Д. Колли архитектору Ле Корбюзье от 25 декабря 1958 г. хранится в фондах Музея архитектуры им. А. В. Щусева. Пер. с франц. В. Я. Тарасовой.
[15] *Дейли* — американский архитектор.
[16] Копия письма Н. Д. Колли архитектору Дейли от 1 марта 1960 г. хранится в фондах Центрального государственного архива. Пер. с франц. Ю. Ареховой.
[17] Копия письма Н. Д. Колли к Ле Корбюзье от 10 декабря 1962 г. хранится в фондах Музея архитектуры им. А. В. Щусева. Пер. с франц. В. Я. Тарасовой.
[18] *Эдвард Стоун* (род. 1902) — американский архитектор.
[19] «Эволюция архитектуры» — книга Стоуна, написанная в 1920 г.
[20] Копия письма Н. Д. Колли Стоуну от 1 декабря 1962 г. хранится в фондах Центрального государственного архива. Пер. с франц. Ю. Ареховой.
[21] Копия письма Н. Д. Колли архитектору Ле Корбюзье от 21 мая 1965 г. хранится в фондах Музея архитектуры им. А. В. Щусева. Пер. с франц. В. Я. Тарасовой.

ЕВГЕНИЙ АДОЛЬФОВИЧ ЛЕВИНСОН

(1894—1968)

Евгений Адольфович Левинсон родился 7(19) октября 1894 года в Одессе. В 1914 году закончил реальное училище Черняева в Петербурге и в 1915 году поступил в Институт гражданских инженеров на архитектурный факультет.

Выбор профессии не был случайным. С раннего детства Евгений Левинсон увлекался искусством, брал уроки живописи и рисунка у художника И. Г. Дроздова (ученика И. Е. Репина), учился лепке у художника С. В. Аверкиева.

В 1916 году студент Левинсон был мобилизован и зачислен в запасной батальон 180-го пехотного полка, где в полковом театре работал художником-декоратором. Батальон представлял собой одну из революционных военных частей Петрограда и сыграл немалую роль в формировании гражданского самосознания молодого художника. Сохранившиеся работы первых послереволюционных лет (политические плакаты, карикатуры в газетах, книжная графика) ярко отражают настроение художника.

С 1918 по 1923 год Левинсон работает художником-декоратором в театрах Одессы: в Театре революционной сатиры

(«Теревсате») и в театре «Искусство и труд». Оформляет интерьеры 1-го Малого гостеатра и «Теревсата».

В 1924 году Левинсон вернулся в Ленинград и поступил в Академию художеств на архитектурный факультет, где учился у И. А. Фомина и В. А. Щуко. В 1927 году он закончил Академию с отличием, выполнив дипломный проект «Мавзолей-памятник деятелям Октябрьской революции в Ленинграде», и в этом же году начал свою практическую деятельность архитектора в «Стройкоме».

Выходом молодых архитекторов на широкую арену тогда являлись конкурсы. Одним из первых конкурсов, в котором участвовал Левинсон (в соавторстве с Н. А. Троцким), был проект Дома Правительства Бурят-Монгольской АССР в Улан-Удэ, получивший вторую премию (1928). В 1929 году совместно с И. И. Фоминым он участвовал в конкурсе на проект рабочего жилгородка «Ленинградский печатник» на площади Революции в Ленинграде, получив первую премию. Эта работа положила начало многолетней совместной творческой деятельности этих двух крупных мастеров, бывших друзьями до конца жизни Левинсона.

С 1932 года Левинсон и Фомин возглавляют 3-ю архитектурно-планировочную мастерскую треста «Ленпроект», сформированного на базе «Стройкома». Мастерская становится школой для молодых архитекторов. Многие из них впоследствии стали мастерами советской архитектуры.

В творческом содружестве с Фоминым Евгений Адольфович выполнил в 30-х годах ряд проектов жилых и общественных зданий. Из них осуществлены в Ленинграде: Первый жилой дом Ленинградского Совета на набережной реки Карповки, Дом легкой промышленности на проспекте Майорова и другие, здание Невского райсовета (сов-

местно с Г. Е. Гедике), школы на Садовой улице и на набережной реки Карповки, новые жилые кварталы в районе Щемиловки (совместно с С. И. Евдокимовым); совместно с А. Е. Аркиным застраивается въездная сторона площади у Калужской заставы в Москве (ныне площадь Гагарина, 1940—1950).

Тогда же Левинсон совместно с Фоминым принимает участие в международных конкурсах на проекты павильона «Жилище» для Международной выставки в Париже 1937 года (первая премия) и павильона СССР на Международной выставке в Нью-Йорке 1939 года.

Евгений Адольфович активно работает в самых различных областях архитектуры: планировке городов и жилых районов, проектировании и строительстве жилых домов, общественных и административных зданий. Среди них следует отметить: конкурсный проект планировки и застройки города Новый Мурманск (первая премия, частично реализован в 1930 г.), конкурсный проект жилмассива Союза совторгслужащих на Кировском проспекте в Ленинграде (первая премия), проект жилкомбината треста «Соцстрой» на Песочной набережной в Ленинграде (частично реализован в 1930—1936 гг.), конкурсный проект Дворца культуры им. Ленсовета в Ленинграде (первая премия, осуществлен) *.

По проектам Левинсона были выстроены в Москве павильоны для ВСХВ: «Ленинград и Северо-восток» (первая премия, 1936—1938) и «Ленинград и Северо-запад» (1951—1954). Одновременно Левинсон со скульптором М. Г. Манизером воздвигают памятники Т. Г. Шевченко (в городах Киеве и Каневе, 1938—1939).

---

* Работы эти выполнялись совместно с архитекторами А. М. Соколовым, В. Ф. Твелькмейером, В. О. Мунцем.

В 1941 году Е. А. Левинсон избирается членом-корреспондентом Академии архитектуры СССР.

Во время Великой Отечественной войны Левинсон возглавлял (до момента своей эвакуации в Свердловск) группу архитекторов, строивших оборонительные сооружения под Ленинградом. Как член-корреспондент Академии он был включен в ее Уральскую группу. В военные годы по проекту Е. А. Левинсона, А. А. Оля и Г. А. Симонова началось строительство малоэтажных жилых кварталов в Магнитогорске (1941—1947).

Вернувшись в начале 1944 года в Ленинград, Левинсон активно включается в работу по восстановлению и реконструкции разрушенных городов, участвуя в конкурсах в соавторстве с рядом других архитекторов *. Наиболее значительные из них: проект реконструкции Суворовского проспекта в Ленинграде, проект восстановления и реконструкции Крещатика в Киеве, проект восстановления и реконструкции Петрозаводска, проект планировки и застройки центральной части Минска. В этот же период ведется работа по восстановлению и реконструкции городов Пушкина и Павловска, построен вокзал в Пушкине, отмеченный Государственной премией, в Пушкине на Привокзальной площади и на улице Ленина построены жилые дома (1951—1960), возведены малоэтажные жилые дома на улице Крупской и Невском районе Ленинграда, построена в Ленинграде станция метро «Автово» (1950—1955), по закрытому конкурсу 1949 года осуществляется застройка Предмостной части и прилегающих четырех кварталов в Магнитогорске.

В 1950-е годы осуществляется проектиро-

---

* В числе этих зодчих были: И. И. Фомин, Д. С. Гольдгор, А. А. Грушке, В. В. Ганкевич, Н. А. Гвоздева, Л. Е. Асс, А. И. Прибульский С. Б. Сперанский и другие.

вание и строительство ряда административных зданий на проспекте Щорса в Ленинграде, на Советском бульваре в Пушкине, на Кировском проспекте и на Ланском шоссе в Ленинграде.

В 1951 году к руководству мастерской № 5 Евгений Адольфович привлекает Д. С. Гольдгора. Под их руководством и при участии молодых архитекторов мастерской ведется проектирование и застройка первых комплексных экспериментальных кварталов крупнопанельного строительства и застройка площади у Володарского моста.

Творческая деятельность Левинсона многопланова. Решая градостроительные задачи, уделяя много внимания массовому жилищному строительству, он не оставляет темы увековечения памяти героев Великой Отечественной войны. Пискаревское мемориальное кладбище поистине стало священным местом для советских людей. Ансамбль создан в соавторстве с архитектором А. В. Васильевым и скульпторами В. В. Исаевой и Р. К. Тауритом (1947—1960).

Большое место в творчестве Левинсона занимает создание мемориалов. В 1950 году Левинсон в содружестве с рядом скульпторов* устанавливает памятник С. М. Кирову в Дубровке, в 1951 году он участвует в конкурсе на памятник братских захоронений в Могилеве (первая премия). В 1960 году были осуществлены в натуре памятники: В. И. Ленину и Эрнсту Тельману в Пушкине.

В 1957—1959 годах Е. А. Левинсон и И. И. Фомин были привлечены к закрытому конкурсу на проектирование Дворца Советов и Ансамбля-памятника Победы над фашизмом в Москве. Кроме того, вместе с коллективом молодых архитекторов они

---

* В их число входили М. Г. Манизер, З. И. Азгур, Вальтер (ГДР) и другие.

принимают участие и в открытом конкурсе 1957 года и получают третью премию.

В 1959—1960 годах Е. А. Левинсон совместно с С. В. Васильковским и коллективами «Ленпроекта» и Ленинградского филиала АСиА СССР участвует в Международном закрытом конкурсе на застройку квартала Юго-Западного района в Москве.

В последние годы своей жизни Левинсон активно работает и, возглавляя различные коллективы ленинградских архитекторов, выполняет проект планировки Южно-Приморского парка им. В. И. Ленина в Ленинграде, проект Дворца культуры завода им. В. И. Ленина в Невском районе, проект гостиницы «Советская» на Лермонтовском проспекте, Дом мод на Кировском проспекте.

Помимо непосредственной практической деятельности Левинсон вел педагогическую работу: в ЛИСИ, в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина.

В 1946 году Е. А. Левинсону была присуждена ученая степень доктора архитектуры, а в 1947 году он был утвержден в звании профессора.

Напряженная творческая и педагогическая деятельность Левинсона тесно переплетается с его общественной работой как члена Правления Ленинградского отделения Союза архитекторов (1933—1968), где он руководил секцией теории архитектуры, и как члена других технических и ученых советов.

Художник яркой индивидуальности, до самозабвения влюбленный в искусство, Левинсон всю свою жизнь отдал труду. Его работы всегда были произведениями, созвучными эпохе.

Человек неиссякаемой творческой энергии, Евгений Адольфович Левинсон, уже будучи смертельно больным, не оставлял карандаша. В последние дни своей жизни он

работал над проектом памятника А. М. Горькому в Ленинграде (скульпторы В. В. Исаева и М. Р. Габбе, установлен в 1968 г.).

После смерти Е. А. Левинсона в 1968 году народный артист СССР, известный режиссер и художник Н. П. Акимов писал:

«Творчество виднейшего советского архитектора Евгения Адольфовича Левинсона тесно связано с историей Ленинграда. Хотя некоторые из его проектов осуществлены в Москве, Магнитогорске, Пушкине и других городах, — самые значительные плоды его деятельность принесла в нашем городе... Но, помимо своих огромных заслуг в основной профессии, Е. А. Левинсон был удивительно живым, разносторонним и общительным человеком, проявлявшим большой интерес и к другим видам искусства, немало сделавшим в молодые годы в области театрально-декорационного искусства и книжной графики...»

ОБ АРХИТЕКТУРНОМ НАСЛЕДИИ, ТРАДИЦИЯХ И НОВАТОРСТВЕ

1937 г.

[...] Облик жилых домов часто представляет собою насыщенные колоннадами грандиозные дворцы-жилища, с мощными рустами, колоссальными карнизами. При этом архитектор игнорирует специфические требования современного человека. Это один из серьезных недостатков нашей архитектурной практики.

Сам факт серьезного изучения классического наследия в области архитектуры знаменует большой сдвиг в сторону преодоления влияний конструктивизма. Но, вместо того чтобы изучить метод работы мастеров прошлого, мы часто переносим в наше жилищное строительство заимствованный в прошлом образ здания.

Мы еще очень плохо изучили архитектуру XIX века, хотя серьезный анализ ее может дать многое для определения современных моментов в жилищном строительстве. [...]

[...] Изучение метода работы великих мастеров прошлого открывает основную их сущность — умение выражать образ сооружения на основе конструктивных возможностей своего времени и учета потребности современников. Познание метода такого мастера го-

раздо важнее формального изучения ордера с его деталями или фанатического перенесения отдельных формальных приемов. [...][1]

1940 г.

Подлинное искусство прогрессивно. И это прежде всего относится к архитектуре, сложнейшему из искусств.

Не покажется ли противоестественным, если современный паровоз войдет в вокзал, построенный в классических формах греческих храмов?

Что почувствует советский человек, высадившийся с самолета перед зданием аэропорта, который напомнит своим обликом о далеком прошлом?

С другой стороны, можем ли мы сбросить со счетов все достижения архитектуры прошлых веков и начинать все снова?

Вот вопросы, вокруг которых в течение ряда лет шли горячие дискуссии, оставившие вещественные следы.

Часто забывают, что архитектурное сооружение может быть создано только для определенного общества, что оно призвано отвечать мировоззрению и чувствам этого общества. Мы обязаны изучать методы работы великих мастеров прошлого, творчески воспринимать их принципы. Все это далеко от механического перенесения старых элементов архитектуры в нашу эпоху. [...][2]

1940 г.

[...] В Ленинграде существует большая тяга к устойчивому образу, к устойчивым деталям и недоверие к творческим выдумкам. Как это ни странно, наличие в Ленинграде прекрасного архитектурного прошлого создает большую опасность отрыва от поставленных нами на сегодня задач. [...][3]

1945 г.

[...] Произведения архитектуры, призванные стоять в веках, должны быть выше моды, в них должны быть заложены те общечеловеческие начала, которые никогда не отмирают, подобно трагедиям Шекспира.

Здесь возникает вопрос о новаторстве — этой мечте всех современных художников.

Но часто, думается, под новаторство подводят то, что менее всего может быть к нему отнесено. Новаторство — это прежде всего не выдумка. [...] Искусство возможно только в традиции, и вне

традиции нет искусства. Подлинное новаторство — это прежде всего развитие прогрессивных начал, заложенных в прошлом, но только тех начал, которые свойственны современному человечеству.

Новаторство вправе иметь свою традицию. Понимание новаторства как абстрактного начала вне времени и пространства абсурдно в своей сущности. Новаторство — это развитие идей, заложенных в исторической преемственности. Если говорить о Корбюзье как о новаторе, то выдвинутые и практически осуществленные им идеи, их корни — лежат в обобщении целого ряда примеров, которые использованы в свете новых возможностей. Вариабельное строительство, получившее с легкой руки Мис Ван дер Роэ широкий отклик главным образом в Европе и Америке и докатившееся до нас, имеет тысячелетнюю давность в китайском и японском домах.

Новаторство призвано расширять круг идей. И нам нечего бояться появления предложений, которые несколько выпадают из канонического восприятия и которые, может быть, несколько опережают возможности, ибо они в архитектуре, как правило, возникают в результате разрыва между развитием техники и наличием медленно изменяющихся архитектурных форм. Важно одно — чтобы понятие новаторства исходило из жизненных предпосылок и не было бы абстрактно.

У нас сплошь и рядом переплетаются два термина, полюсных по своему пониманию. Это новаторство и банальность. Мне кажется, что в «банальной» основе может быть иной раз больше новаторства, нежели в самом остром предложении. Недаром Матисс [4], которого никак нельзя обвинить в отсутствии новаторских предложений, призывал прежде всего не бояться банального. Больше. Мне кажется — то, что мы называем банальным, в руках подлинного художника приближается к современности. Подлинное познание, творчество в высоком понимании этого значения, глубина его — могут быть в развитии банального. Разве Биржа Тома де Томона удивляет своей необычайностью? Но ее величие — в глубочайшем понимании места ее расположения, в трактовке целого и отдельных элементов, в познании художественной целесообразности.

У нас много говорят о традиции. Мне кажется, что вольтеровская фраза о необходимости договориться о терминах, а потом вступать в споры, — здесь вполне уместна. Традиция — это далеко не абстрактное понятие. Но понимание традиции может быть разное. Было время, когда думали, что клетчатые штаны героя пьесы Островского Шмаги — это театральная традиция. Традиция несет в себе прежде всего характер исторической преемственности, известной закономерности.

Но возможно зарождение традиции и на памяти современников. Примеры можно найти в молодом искусстве кино, рожденном в наши дни. Шаляпин, создавший образ Бориса Годунова (вопреки его внешнему историческому облику), положил начало исполнительской традиции. Но важно то, что это начало не замыкалось в формальном внешнем изображении царя Бориса. Шаляпин раскрыл сценический образ силой своих возможностей, определил художественную совокупность образа во внешнем облике, во внутреннем его содержании. Внешний же его облик, сохраненный в настоящем на сцене, — это никак не традиция.

В архитектуре традиция мало имеет общего с омоложенной археологией, так же как в понимании ее как стилистической преемственности. Архитектурные традиции Ленинграда построены не на стилистической преемственности. На Дворцовой площади здания Растрелли, Захарова, Росси, Брюллова органически уживаются не из-за стилистической общности (в понимании стиля как архитектурной концепции).

Архитектурная традиция Ленинграда — в преемственном понимании духа города, его характера, пейзажа, соответственности задания, в благородстве форм, в масштабности, модульности рядом стоящих сооружений. [...][5]

1947 г.

[...] Точка зрения, что когда появляются новые материалы, тогда можно переходить к архитектуре, стоящей на их возможностях, надо полагать, больше чем близорука, ибо без идейной подготовки, без постепенного пересмотра ряда положений о тяжести, весе, понятий монументальности и пр. мы окажемся, конечно, в плену у прекрасных снов. [...]

[...] Архитектура покоится на законах, неразрывных от традиций, в которые текущая жизнь вносит свои поправки, свои коррективы. У человека всегда останется чувство измерения, исходящее из его физических свойств, останется чувство восприятия своего времени, так же как ощущения тяжести, легкости, чувство соотношения, соответственности, целесообразности. Но архитектура не всегда обязана сохранять привычную образность, в особенности, когда это входит в противоречие со всеми новейшими техническими возможностями и бытовыми потребностями, поднимающими современного человека выше еще на одну ступень.

Архитектура всегда будет выражать свойства современного общества. И в задачу советского архитектора входит умение полноценно выразить в материалах эти чаяния и устремления.[6]

1950 г.

[...] Нужно уметь показать все отрицательные стороны архитектуры модерна, формально оперировавшего современными для него прогрессивными данными науки и техники, уметь отделить одно от другого, а не обходить молча эти сложные вопросы недавнего прошлого архитектуры.

В частности, следует обратить внимание на одну существенную деталь: это утеря в конце XIX и начале XX века чувства пластики, чувства светотени. В этом отношении небезынтересны два примера: один дом, построенный по проекту академика В. А. Щуко в 1910 году на Кировском проспекте в Ленинграде, который явился своего рода реакцией на свойства плоскостного модерна. Здесь взят подлинный большой ордер с сильной светотенью. Теми же свойствами обладал дом академика И. В. Жолтовского, выстроенный в 1935 году в Москве на Моховой улице, который являлся также своеобразной реакцией на плоскостной конструктивизм. И. В. Жолтовский также применил здесь большой ордер, взятый в точных отношениях Lodjia dell Kapitanio Андреа Палладио с его сильной светотенью.

Этот разрыв по времени строительства этих домов, в 25 лет, как бы знаменует определенную полосу в истории современной архитектуры. [...]

[...] Для того чтобы напомнить, как мы понимаем архитектурные традиции и заложенные в них законы и нормы, я приведу попытки определения прогрессивных традиций петербургской архитектуры.

Мы говорим, что к ним относятся:

1. Учет и умелое использование природных условий города, его плоского рельефа, водных пространств и своеобразного колорита.

2. Решение архитектуры города в целом как комплекса цельных, крупных архитектурных ансамблей, на основе пространственной органической связи как отдельных ансамблей между собой, так и элементов, составляющих каждый данный ансамбль.

3. Организация единства и цельности каждого ансамбля не единством стилевой характеристики отдельных зданий и частей ансамбля, а единством масштаба и модуля основных членений.

4. Достижение большого разнообразия и живописности разной стилевой характеристики зданий, составляющих ансамбль и одновременно сохранение полной индивидуальности творческого лица каждого мастера-зодчего и отражение «духа времени».

5. Создание характерного силуэта города, спокойного и однообразного, отвечающего плоскому рельефу местности и в то же

время сдержанно-подчеркнутого и в меру оживленного отдельными вертикалями — башнями, шпилями, куполами.

6. Подчинение частной архитектурной задачи общим градостроительным задачам и соподчинение каждого нового архитектурного сооружения с соседними существующими.

7. Тонкое понимание масштаба города, площади, здания в отношении их к человеку; понимание внутренней архитектонической логики каждого архитектурного сооружения; предельно ясная, четкая композиция здания; экономия выразительных средств с вытекающей из нее сдержанностью и простотой декора; тонкое, глубокое чувство архитектурной детали и ее масштаба. [...]

[...] Последние 50—60 лет, нам наиболее близкие, не изучались, и это в высшей степени странно. [...]

Момент, о котором мы до сих пор не говорили, это самый интересный — об углублении системы.

Если раньше классика конца XVII, начала XIX века могла углублять системы, расширять их, то у нас ни одна система не углубляется, а делается наскоро, быстро проходит, 10—15 лет, и идет к следующему, а система сама по себе становится несколько отвлеченной. Вы видите все творческие усилия последних 60 лет. Мы обновили неуглубленное, отсюда и бросание. [...][7]

1956 г.

[...] Думается, что под традицией правильно понимать те прогрессивные начала, которые сыграли свою положительную роль в прошлом и заслуживают развития в настоящем. Из этого мы исходили при решении здания вокзала[8]. Новаторство же должно быть органически неотъемлемым от традиции понятием. [...]

[...] Новое в архитектуре прежде всего связано с познанием действительности в ее прогрессивном развитии. Эта закономерность развития науки имеет прямое отношение и к архитектуре.

Борьба за новое будет существовать всегда. Но это «новое» нужно уметь определить, исходя из жизни, а не из абстрактных доктрин, которые, например, имеют столь широкое хождение в архитектуре Запада. Поиски нового там весьма часто исходят из формальных изысканий архитектора или берутся вне жизни народа, его обычаев и традиций. [...][9]

1958—1962 гг.

[...] Архитектура и смежные с ней искусства не рождаются как искусство одного дня. Это сложный, трудный процесс, связанный с фактором времени. А отсюда понимание современности не зиж-

дется только на формальных современных «приемах» и примерах, рождаемых новыми возможностями индустрии, новым пониманием окружающего мира, которые, правда, играют основную роль. Решение в искусстве архитектуры, в которую заложены синтетические начала, — это контроль времени, тот аргумент, который определяет и отбирает подлинное от суррогатов. [...]

[...] Исторические примеры, более близкие нам, могут многое проиллюстрировать. Так, в основном прогрессивное движение в архитектуре, модерн, несмотря на все манифесты своих адептов, из-за отсутствия традиций и неумения найти нужные органические формы перерос в тот декаданс, который весь был построен на декоративных началах и вкусовые качества которого являются и по сегодняшний день разительным примером разрушения архитектурных форм. [...] [10]

1961 г.

[...] Если обратиться к прошлому, то можно проследить, что время от времени взгляды архитекторов обращались к классическим накоплениям в той или иной концепции. Правда, некоторые стремились в своем прогрессивном развитии избавиться от этого влияния, ощущая его силу. В качестве примера можно указать на то, что один из основоположников модерна, его идейный лидер венский архитектор Отто Вагнер, который имел ценную библиотеку по классической архитектуре, продал ее, чтобы она не влияла на его творчество. Но вместе с тем характерно, что его сооружения часто грешили как раз в отношении вкуса.

Естественно возникает мысль, что при несобранности в области теории архитектуры, при недостаче после завершения Отечественной войны строительных материалов, при отсутствии стройиндустрии, архитекторы обратились, подобно опытам Щуко 1910 года и Жолтовского 1935 года, к формам, которые столь привычно укладываются в знакомые кирпичные образования.

Этому способствовала, возможно, и тенденция в первые послевоенные годы вести строительство в городах, там, где имелись в наличии инженерные коммуникации и сооружение достаточно хорошо могло уложиться в окружающий пейзаж, вписаться в ансамбль, проблемам которого мы уделяем всегда много места.

Была еще одна сторона — репрезентативность, дух которой тогда веял во многих отраслях искусства. Возможно, что здесь сыграли известную роль и послевоенные патриотические чувства, те чувства собственного достоинства, которые невольно обратились к великим теням прошлого, — Стасову, Старову и другим.

Позже произошло то, что происходит со всяким направлением, которое, не имея исторически достаточной опоры, изживает себя и переходит в свою противоположность, не имея твердого основания в процессе создания тех архитектурных форм, которые соответствовали росту индустрии, открывающему новые возможности. Архитектурное направление первых послевоенных лет, стремившееся уподоблять свои создания классическим образцам прошлого, перешло в свою противоположность, в данном случае — в сторону украшательства. [...]

[...] Переломными моментами в развитии архитектуры всегда были конкурсы на значительные сооружения. [...]

[...] У нас огромную роль сыграли конкурсы на Дворец Советов СССР — конкурс в довоенное время и последний конкурс, в 1958—1959 годах. [...]

[...] Дезориентирующим в конкурсе на проект Дворца Советов было то, что высшей премией были премированы три проекта: проект Иофана, проект Жолтовского, сделанный в классической концепции, и проект молодого американского архитектора Гамильтона, сделанный в американизированном духе [11]. То обстоятельство, что премированы были проекты, капитально отличавшиеся по своим стилистическим и иным качествам, по сути дела открывало путь поощрения эклектики, ибо если Дворец Советов можно решать в разных планах и стилях, то этот вывод вполне естествен [12]. [...]

ОБ АРХИТЕКТУРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ И СТРОИТЕЛЬНОЙ ТЕХНИКЕ.
Конец 1950-х гг.

[...] На наших глазах разрешаются величайшие проблемы социализма и построения коммунизма, и одна из основных — это разрешение жилищного вопроса.

Партия и Правительство развили для этого строительную индустрию в поистине грандиозных масштабах, и каждый мало-мальски грамотный человек понимает и ценит эти усилия. Но часто создается ощущение, что стройиндустрия начисто захлестнула эстетическую сторону архитектуры и эта проблема не только отодвинута на второй или более дальний план, но многие как будто стали думать, что если машине с нашей помощью и усилием удастся разрешить массовое жилищное строительство, то она, эта машина, в состоянии сама по себе, при помощи людей неподготовленных к художественным началам, разрешить и все остальное.

Какое глубокое и какое необоснованное заключение. [...]

[...] Разве мы не знаем, что как относительно легко обучить способного человека технике и как трудно бывает развить в нем вкусовые профессиональные художественные качества.

Советская архитектура ставит во главу угла гуманистические идеи, которые свойственны нашему общественному строю, и в помощь им ставит строительную индустрию. Выразить эти начала, так сказать, комплексно может только архитектор, обладающий высокой степенью художественной подготовки.

Разве мы можем вычеркнуть и не сделать выводов из истории борьбы между нарождающейся индустрией и архитектурой, которая шла более столетия и продемонстрировала, что забвение последней ведет к широчайшему упадку и эклектизму.

Разве мы можем вычеркнуть, с другой стороны, из истории деятельность той школы, которая выдвигала на первый план эстетическую форму и которой справедливо был нанесен жизнью непоправимый удар. Я говорю о борьбе академизма во главе с L'ecole deux beaux arts с прогрессивностью индустрии. [...]

[...] Сейчас, мне кажется, нам всем должно быть понятно, что школа — это поистине мощная и действенная сила ближайшего будущего развития советской архитектуры.

Я думаю, что если бы мы вели этот разговор на площадях и набережных Ленинграда или среди величественных ансамблей Москвы, — вопрос о так называемой художественности, т. н. эстетической характеристике архитектуры, — получил бы необходимую и быструю реакцию.

Некоторые ученые мужи предсказали, что машина поглотит архитектора, и в первую очередь того, который будет защищать правильность ее поступательного движения. Об этом писалось в разной форме почти три четверти века тому назад и пишется на Западе и в наши дни, а у нас, как известно, выходят книги [13], в которых, якобы на основании доктрин Чернышевского, архитектуру приравнивают к сапожному, мебельному, парикмахерскому делу, естественно, снижая этим ее высокое назначение.

Наша обязанность, в частности, в пределах архитектурных вузов, — максимально поднять значимость архитектуры в свете ее органической слитности с современной индустрией [14]. [...]

1960 г.

[...] Сейчас входит в жизнь то машинное производство, которое предсказывали наиболее дальновидные архитекторы и ученые и которого боялись, да и сейчас чураются, отдельные группы архитек-

торов, чувствующие трудности, которые таит в себе этот единственно правильный метод массового производства.

Современный американский крупнейший деятель, писатель в области архитектуры Льюис Мумфорд уверял в своем труде, что «Идея стиля омертвела под влиянием машинного проектирования».

По его мнению, «Проклятие машинного метода в том и заключается, что неумолимо отвергает участие даже того архитектора, который является страстным поборником машины». [...]

[...] Первые опыты одновременного создания жилых комплексов, которые мы наблюдаем в Москве в Черемушках, на Хорошевском шоссе, в Щемиловке в Ленинграде и в целом ряде других городов, открывают до известной степени возможности будущего в этой области. Но все эти опыты весьма далеки от совершенства.

В прошлом, когда создавались отдельные значимые, так сказать, программные сооружения, были, как правило, большие сроки строительства, когда архитектору предоставлялась возможность вводить в сооружение те или иные коррективы, а иной раз и капитальные переделки.

Еще в древние времена при строительстве Константинопольской Софии купол соорудили сперва на земле. В процессе совершенствования неоднократно ломали и переделывали.

Когда русский зодчий Федор Конь ломал трижды одну из башен Белого Города для получения более совершенной формы, то его остановила только угроза Бориса Годунова за последующую ломку бить батогами.

Как известно, Эстберг строил знаменитую Стокгольмскую ратушу 25 лет [15], беспрерывно переделывая по натуре. Он ввел настолько решительные коррективы в проект башни, что, например, изготовленная по его предложению женская бронзовая фигура, предназначенная для венчания башни, переехала в ее внутренний объем.

И. А. Фомин при строительстве дома Абамелек-Лазарева в Петербурге потребовал, чтобы фрагмент ордера был весь выложен по вертикали, а затем, только после коррективов, фасад был реализован в натуре.

Я помню, как видел давным-давно в Берлине фасад большого дома, весь нарисованный на фанере поверх защитных лесов.

Можно привести много примеров. В наши дни, как известно, завершенное вчерне здание Библиотеки им. В. И. Ленина в Москве по настоянию авторов было достаточно капитально переделано. Все оконные проемы, включая металлические переплеты, были переделаны наново, а в портике появилась новая серия облицованных гранитом колонн.

В настоящем, при наличии машины, коррективы почти исключены (за исключением возможности введения цветовой гаммы). А так называемое экспериментальное строительство поставлено у нас часто так, что необходимость загрузки машины далеко не всегда позволяет вводить заранее то или иное, даже отработанное изменение без капитальных видоизменений оснастки. В силу этого, да еще при отсутствии пока пластических возможностей сооружения, архитектор обязан быть уверенным в том, что из его мастерской выйдет сооружение массового распространения, заранее хорошо обдуманное и совершенное. Но это удается, как известно, далеко не всегда [16]. [...]

1960 г.

[...] Партия и Правительство раскрыли широчайшие возможности использования индустрии, то есть машинного метода производства, единственно правильного для удовлетворения потребностей широчайших масс населения в жилье и в общественно-бытовых сооружениях. [...]

[...] Отсюда, так сказать, вещественное выражение — целый ряд сходных кварталов в разных городах Руси Великой, где мы видим попытку заменить органическую потребность красоты и уюта в лучшем случае пестрой косметикой раскрашенных цветочных ящиков, балконов и пр. [...]

[...]В конце своего выступления мне хотелось бы остановиться на теме взаимодействия архитектора и инженера, о котором идет речь с весьма давних времен.

Как известно, еще в 1864 году, на заре развития строительной индустрии, был во Франции поставлен вопрос, почему инженера предпочитают архитектору? Известный деятель в области архитектуры Анатоль де Бодо [17] ответил: «Потому что архитектор пренебрегает справедливыми требованиями за счет «красоты».

Вскоре после этого был поднят вопрос: «А не поглотит ли инженер в один прекрасный день архитектора?»

Дело дошло до конкурса 1877 года, объявленного французским институтом на тему: «Союз или разрыв между инженерами и архитекторами».

Мы знаем, что премию получил автор Трокадеро архитектор Давиу [18] за ответ: «Единение должно быть неразрывным».

Как известно, в прошлом эта борьба между растущими возможностями индустрии и консервативным пониманием архитектуры, как некоего привычного эстетического застывшего рудимента, привела к торможению прогрессивных сторон архитектуры.

И самое, пожалуй, интересное и поучительное во всем этом, что тогда понимали, что результатом несработанности этих двух специальностей будет развитие эклектики, что, кстати, и имело место. Этот поучительный пример, я думаю, следует запомнить [19]. [...]

1961 г.

Мне вначале хотелось бы уяснить, что такое понятие «современность», потому что без этого трудно разговаривать.

Я себе представляю, например, так: если бы при постройке Пантеона в Риме вместо купола римляне поставили, подобно грекам, опоры, в то время, когда купольная система уже существовала, я бы сказал, что это, пожалуй, было бы не современно по тем временам.

Мне кажется, что в понятие современности входит не только что́ делается, но и как делается.

А. П. Чехов писал: «Описания природы у Тургенева хороши, но я чувствую, что мы уже отошли от описаний такого рода и что нужно что-то другое», т. е., надо понимать, — более современное. [...]

[...] Вопросы современности в архитектуре, надо полагать, существовали всегда, но они особенно обострились с началом развития индустрии, развитием металлических конструкций в первой половине XIX века.

Прежде всего это началось с конфликта между инженерами, работающими в области развития конструкций, и архитекторами, которые очень трудно отрывались от привычных форм и традиций. Уже тогда сложилась необходимость в определении ведущего в области архитектуры и выяснения, за кем, собственно, приоритет — за инженером или архитектором, а отсюда и связанные с этим вопросы взаимодействия архитектуры и инженерии.

Уже в конце владычества Наполеона (в 1816 г.) хранитель Парижского Пантеона — Рондоле в своей речи на открытии курса конструкций в специальной школе архитектуры потребовал соответствующего отношения к конструкции, с которой, надо полагать, архитекторы уже тогда были не в ладах [20] [...]

1964 г.

[...] Архитектура всегда была и осталась искусством. В наши дни это искусство усложнилось машиной и необходимым органичным сочетанием с ней. Но, поверьте, никакое познание машины, никакие формальные знания не смогут заменить отсутствия художественной концепции.

Реализация гуманистических идей нашего великого времени без эстетических качеств архитектуры — противопоказана. Ведущая роль должна принадлежать архитектору новой формации, умеющему сочетать современные технические и гуманитарные возможности с органическими свойствами искусства [21] [...]

1965 г.

Перед нами, свидетелями и участниками поистине грандиозного развития науки и техники, жизнь повседневно ставит сложнейшие задачи. Архитекторы не могут оставаться в стороне от реализации огромных планов строительства в нашей стране. С каждым годом возрастает значение эстетического воздействия новой архитектуры. Думается, что теперь ведущая роль должна принадлежать архитектору, умеющему сочетать современные возможности индустриализации с органическими свойствами искусства. Отсутствие у архитекторов такого умения неизбежно ведет к эклектизму.

Мне кажется не случайным, что многие новаторы в области архитектуры вышли из рядов профессиональных художников. [...] Никакими знаниями нельзя восполнить отсутствие вкуса, без которого нет художника.

В наши дни архитектура вызывает интерес в самых широких кругах советских людей. Мы должны бороться за многонациональную советскую архитектуру, бороться против тех безликих сооружений, которые в массовом порядке появляются во многих городах нашей земли родной [22]. [...]

О СИНТЕЗЕ ИСКУССТВ

1941 г.

[...] Архитектор, разрабатывающий совместно со скульптором общую структуру сооружения, и скульптор, вносящий в общий замысел те элементы, детали, которые делают сооружение масштабным, — такого рода широкие перспективы рисовались от совместной согласованной работы архитектора и скульптора. [...]

[...] Опыт совместной работы архитектора и скульптора над рядом выполненных за последние годы в Ленинграде сооружений положительных результатов пока не дал. Чем это объясняется? Архитектор, являясь первоисточником композиции, считает, что только последующая работа открывает возможности вовлечения скульптора. Утверждение — само по себе мало обоснованное.

Вместе с тем скульпторы в основной своей массе оказались далеко не подготовленными ни к одновременному участию в общей

композиции и, что гораздо серьезнее, ни к последующей работе, если таковая связана с орнаментальной скульптурой. [...]

[...] Подлинное мастерство скульптора прежде всего выявляется в отношении его к архитектурному окружению. Скульптурная деталь сооружения призвана выявлять его пластические свойства и не должна идти вразрез с общим его тектоническим устроением. Меньше всего может помочь в разрешении синтетической задачи метод противопоставления. [...]

[...] Острейшая необходимость в самом тесном творческом содружестве архитектора и скульптора является совершенно очевидной. Это творческое единение, практическое и повседневное, несомненно приведет и к усилению архитектурного фронта и к взаимному профессиональному обогащению мастеров двух видов искусства, призванных к совместной работе. Творческое содружество ускорит также процесс создания скульптора-мастера, работающего над выразительностью стенной плоскости, чувствующего и понимающего архитектурную и скульптурную деталь и умеющего сдержанными средствами выявить богатейшие пластические возможности современного советского сооружения.

Творческое содружество скульптора и архитектора в полной мере подтверждает и то положение, что одновременно с монументальной скульптурой существует и будет существовать скульптура декора, которая призвана разрешить актуальнейшие задачи современной архитектуры [23]. [...]

1958—1962 гг.

[...] Декоративные элементы призваны способствовать выявлению целого. Если они не в состоянии подчеркнуть основную архитектурную структуру, то синтетический замысел может превратиться в декоративность, которая живет собственной жизнью и несет в себе в конечном счете антихудожественные начала. [...]

[...] Проблема введения декоративных элементов в условиях современной архитектуры, основанной в значительной степени на применении машинного производства, приобрела иной характер, отличный от тех позиций, на которых мы стояли всего несколько лет тому назад, когда проблема индустриализации не получила такого грандиозного развития. [...]

[...] Элементы декора, в частности орнамента, скульптуры, живописи, требуют умения найти метод творческого слияния с архитектурой. Только такое слияние, такое взаимодействие способно внести в общий замысел ту степень художественного порядка, которая способна возвести изображаемое в ранг искусства.

Но не всегда подготовленность представителей смежных искусств к совместной работе с архитектором является равноценной, независимо от способностей таковых. Очевидно, такое тесное взаимодействие должно быть подготовлено в соответствующих вузах, без чего найти общий язык бывает весьма затруднительно. Это приводит к тому, что весьма часто архитектор, подобно автору этих строк, берет на себя функции художника и скульптора-орнаменталиста. Исполнительская часть в этом случае принадлежит лепщику-модельщику и художнику-исполнителю. Это может придать большую целостность интерьеру и экстерьеру, но вместе с тем лишает иной раз таковые тех дополнительных оттенков, которые могли бы углубить композицию, сообщив те ноты, которые должны быть свойственны подлинному художественному произведению.

Значительно сложнее проблема введения в интерьер живописи — монументальной и станковой. Что касается введения живописи в наружный облик здания, то это вопрос специфического свойства и далеко не всегда является необходимым, несмотря на ряд примеров (здание библиотеки, ректората университета в Мехико, Дворец пионеров в Москве и пр.). Это дело в значительной степени творческой устремленности архитектора. Что же касается автора этих строк, то введение монументальной живописи в наружный облик сооружения не отвечает его наклонностям. Писать же без уверенности в необходимости таковой, естественно, затруднительно. Вместе с тем живопись в интерьере, как правило, может повысить общий пространственный тонус, если она выполнена с соответствующим качеством. Мне думается, что хорошая живопись может быть внесена в любой современный интерьер, вне ее стилистической направленности. [...]

[...] Громадную роль в организации нового сооружения играет при взаимодействии с живописью масштаб изображаемого, роль цвета и освещения. Особенно важно учесть с самого начала принцип перспективного построения (возможно, и условный), в котором иллюзорность не обязательна. Вместе с тем главные точки зрения зрителя должны быть рассчитаны с большой точностью. Особого подхода требует введение в интерьер мозаики. В частности, попытка введения ее в плоскость плафона (в том случае если последний не образован сводчатыми конструкциями) не может гарантировать успех. Примеры включения мозаики в плафоны станций московского метро «Комсомольская» и «Маяковская», несмотря на ее высокое качество, не оправдали себя, так как плоский плафон не может преодолеть зрительную тяжесть материала смальты. [...]

[...] Если произведения живописи, пластики будут оторваны от архитектуры и будут жить своей жизнью вне гармонии с окруже-

нием, они в конечном итоге, оставаясь ценными сами по себе, не могут не способствовать разрушению целого.

Задуманная архитектором живописная или скульптурная композиция должна иметь в своей основе те или иные синтетические возможности. Архитектор должен быть ведущим в процессе реализации проекта, так как он может по своему образному мышлению и навыку пространственного восприятия определить все основные составляющие его замысла. Это вовсе не означает, что работа не может идти одновременно с живописцем, скульптором при условии взаимопонимания в общем творческом процессе [24]. [...]

1962 г.

[...] У нас имеются все предпосылки для создания такого типа скульптуры, в которой детали не играют самодовлеющей роли, а наряду с тематическим началом подчеркивают общее композиционное построение, основную идею произведения. Даже при несовершенном исполнении такая скульптура ближе современной архитектуре, чем бесконечное количество отдельно стоящих фигур (натуралистического плана), размножаемых нередко с таким усердием.

Все это, конечно, не означает, что любая скульптура, выполненная «по-современному», уже тем самым решает поставленную задачу [25]. [...]

О ТВОРЧЕСКОЙ НАПРАВЛЕННОСТИ

1940 г.

[...] Замечательные ленинградские ансамбли воспринимаются не только как совокупность нескольких сооружений. Образ целого возникает у зрителя в связи с рядом привходящих данных: характера окружающего пейзажа, освещения, времени года и пр. [...]

[...] Предопределить заранее выразительность ансамбля — большое искусство, требующее наличия серьезного творческого опыта, умения ввести в систему последовательно развертывающиеся слагаемые ансамбля, умения учесть потенциальные возможности его развития.

Масштаб сооружений должен быть всегда подчинен данным сооружения. Двух-трехэтажные дворцы ленинградских набережных в своей масштабной характеристике увязаны с шириной Невы. Очень существенную роль в ансамбле играет и силуэт. Введение башен, обелисков не является единственным средством решения этой задачи. [...]

[...] Крупные магистрали Москвы, несмотря на свою ширину, воспринимаются прежде всего как панорамные ансамбли, раскрывающиеся по мере продвижения зрителя. Только постепенно здесь открываются улицы, переходы, площади. В этих условиях особую роль играет учет ракурса примыкающих к магистрали домов, архитектурное решение внутридворовых пространств, кулис первого плана, в особенности если дома, выходящие на магистраль, имеют большие разрывы.

Совершенно непонятно поэтому повсеместное использование излюбленного московскими архитекторами приема расчленения зданий значительными арками, в глубине которых взору открывается хаотическое нагромождение объемов. [...]

[...] Не может быть безличных ансамблей. А свое характерное лицо ансамбль обретает только при условии живого учета своеобразия, природных особенностей, назначения магистрали. Это знали архитекторы прошлого, об этом надо подумать и нам [26].

1947 г.

[...] Один из основных, если не самый основной, вопрос — это уяснение значения идеологического фактора, который должен стать действенной силой творчества советского архитектора.

Многие до сегодняшего дня не могут уяснить, что нет вещей вообще, что вещи не живут сами по себе, что существует органическая связь между человеком и его жизненными потребностями, что понятие красоты не замыкается в себе, как некая безотносительная степень.

Формально хорошо написанная в наши дни картина, изображающая, например, торжество насилия, не может иметь права на существование только из-за того, что там найдены соответствующие изобразительные средства. [...]

[...] Многие не могут конкретно воспринять понимание идейности в преломлении архитектуры, в применении этого понятия к тому или иному сооружению или комплексу сооружений. Это непонимание вызвано, думается, главным образом тем, что мы еще не всегда умеем смотреть на вещи с учетом их всеобъемлемости.

Часто мы, художники, подобно гурманам, оцениваем в первую очередь то, что называется художественной концепцией, подчас отбрасывая все остальное. Эта привычка воспринимать форму в отрыве от содержания свойственна многим, и в преодолении этого «вкусового начала» зиждется становление полноценного восприятия, ибо в каждом произведении, имеющем отношение к искусству, существует не только одна грань. [...]

[...] Мы часто говорим об устремлениях греков, но одно из основных начал, присущих им, мы часто опускаем — философию утилитарности. Утилитарность они стремились и сумели возвести в ранг искусства. Это великое стремление должно стать одним из руководящих начал в поступательном движении советской архитектуры. [...]

[...] Современный архитектор должен выработать систему образного мышления, основанную не только на примерах, находящихся вблизи, тем более что наш великий город, являя пример завершенности ряда ансамблей, таит в себе законченный круг положений. Ансамбли Ленинграда, его отдельные сооружения — великая школа, вскрытая и изученная далеко не до конца, и в ней заложены великие начала, которые всегда таят в себе потенциальные силы. Но вместе с тем не только одни они должны являться двигательными началами прогрессивной советской архитектуры [27]. [...]

О ЖИЛИЩНОМ СТРОИТЕЛЬСТВЕ

1937 г.

[...] В нашем массовом жилищном строительстве часто игнорируются основные начала: легкость восприятия внешнего облика, известная интимность. Жилое здание не имеет связи с природой. Его объем не стоит в организованном пространстве городского пейзажа. Жилой дом, как правило, лишен партерной архитектуры. Архитектура жилища была оторвана от нашей жизни, от запросов «потребителя», гражданина социалистической страны. Это особенно ощущалось в сооружениях первого периода послереволюционного строительства. В некоторых случаях были попытки внести в наружную архитектуру жилища цвет. Так, в Ленинграде на архитектуру жилища того времени имела влияние школа супрематистов во главе с К. Малевичем, разрешавшая формальные задачи абстрактных объемных формообразований и их цветового оформления. Сущность этой окраски можно назвать «светотеневой». Цвет здесь трактовался как средство усиления путем света и тени объема здания. Основные тона брались светло-желтые и серо-зеленые. Чередование цветов в стенах было согласовано с выступами. Карниз (в случае его наличия) окрашивался интенсивно (красным тоном). [...]

[...] В жилищном строительстве одним из серьезных вопросов является техническое оснащение, меблировка квартиры. Встроенная в стены мебель (шкафы, буфеты и пр.) позволяет фактически увеличить жилую площадь за счет отдельно стоящей мебели [28]. [...]

1937 г.

[...] Искусство архитектуры, как и всякое искусство, имеет свои вековые традиции. Вместе с тем архитектура должна быть современной. Архитектура жилого дома с внешней стороны должна отражать нашу эпоху, эпоху радостной и полноценной жизни, а со стороны внутреннего содержания — удовлетворять потребностям советской семьи и предоставлять максимум удобств. [...]

Во всех областях производства существует у нас опытная экспериментальная работа. Но в области жилищного строительства с его грандиозными капиталовложениями она сведена к минимуму. Конкурс на опытный жилой дом в Москве несколько лет вынашивался в ряде организаций — в Академии архитектуры, в Наркомхозе и т. д. Наркомхоз не сумел широко привлечь творческие силы, и опыт закончился почти безрезультатно. Однако и он показал ряд небезынтересных возможностей, например в проектах архитекторов Власова и Гальперина.

Научно-исследовательские группы оторваны от практики жилищного строительства. При проектировании архитектор не имеет перед собой исследовательской практики не только западноевропейского, но и отечественного жилищного строительства. Это лишает его возможности внедрять опыт на основании проверенного и изученного материала [29]. [...]

примечания

[1] Из статьи «Архитектура жилого дома» в газете «Советское искусство», 1937, 11 июня.

[2] Из статьи «Заметки архитектора» в газете «Ленинградская правда», 1940, 25 августа.

[3] Из выступления на творческой встрече архитекторов Москвы и Ленинграда 22—24 апреля 1940 г. Опубликовано в журнале «Архитектура СССР», 1940, № 5.

[4] *Анри Матисс* (1869—1954) — французский живописец.

[5] Из статьи «О традициях и новаторстве», опубликованной в июне 1945 г. в газете «За социалистический реализм» (орган партбюро, дирекции, профкома, месткома и комитета ВЛКСМ Института им. И. Е. Репина).

[6] Из статьи «К вопросу об архитектурном образовании» в журнале «Архитектура и строительство Ленинграда», 1947, октябрь.

[7] Из выступления на теоретической конференции архитектурного факультета Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина Академии художеств СССР 23 декабря 1950 г. Стенографический отчет. Библиотека Института им. И. Е. Репина.

[8] Вокзал в г. Пушкине, отмеченный Государственной премией (авторы: Е. А. Левинсон, А. А. Грушке. 1944—1950).

[9] Из статьи «Практика архитектора» в сб. «Творческие проблемы советской архитектуры» (Л.—М., 1956).

[10] Из доклада «О синтезе» 1958—1962 гг. (архив Е. Э. Левинсон).
[11] Речь идет о конкурсе 1931 г.
[12] Из статьи «Некоторые вопросы развития советской архитектуры» в ученых записках Института им. И. Е. Репина (вып. 1, Л., 1961).
[13] Имеется в виду книга искусствоведа А. И. Бурова «Эстетическая сущность искусства» (М., 1956).
[14] Из выступления на архитектурном факультете института им. И. Е. Репина Академии художеств СССР (архив Е. Э. Левинсон).
[15] В действительности Рагнар Эстберг строил ратушу двенадцать лет.
[16] Из лекции в институте «Ленпроект» 28 апреля 1960 г. (архив «Ленпроекта»).
[17] *Анатоль де Бодо* (1834—1915) — французский архитектор.
[18] *Габриэль Давиу* (1823—1881) — французский архитектор.
[19] Из выступления 27 октября 1960 г. в Центральном доме архитектора (Москва) на совещании по вопросам творческой направленности советской архитектуры.
[20] «Пути развития современной зарубежной архитектуры». Из лекции в университете культуры 12 апреля 1961 г. (Киев, Дом архитектора).
[21] Выступление в Доме архитектора (Ленинград) 23 июня 1964 г. (архив Е. Э. Левинсон).
[22] Из статьи «Слово архитекторам» в сб. «Советская архитектура» (1965, № 17).
[23] Из статьи «Творческое содружество» в журнале «Архитектура СССР», 1941, № 1.
[24] Отрывки из доклада. 1958—1962 гг. (архив Е. Э. Левинсон).
[25] Из статьи «Новое здание тюза» в журнале «Строительство и архитектура Ленинграда», 1962, № 8.
[26] Из статьи «Об ансамбле» в журнале «Архитектура СССР», 1940, № 7.
[27] Из статьи « К вопросу об архитектурном образовании» в журнале «Архитектура и строительство Ленинграда», 1947, октябрь.
[28] Из статьи «Архитектура жилого дома» в газете «Советское искусство», 1937, 11 июня.
[29] Отрывки из статьи «Современное жилище» в газете «Известия», 1937, 9 июня.

НОЙ АБРАМОВИЧ ТРОЦКИЙ

(1895—1940)

Творческий путь Ноя Абрамовича Троцкого короток. Жизнь его оборвалась, когда ему было сорок пять лет. Но его творчество было ярким и характерным явлением в советской архитектуре. Он принадлежал к плеяде крупнейших мастеров советской архитектуры, к поколению архитекторов, которые формировались целиком после революции 1917 года. Это был архитектор большого творческого напряжения, неутомимый мастер, большой художник и умелый организатор. Им выполнено около двухсот проектов зданий различного назначения, половина которых была премирована на конкурсах.

Троцкий прошел серьезную школу у А. Е. Белогруда и И. А. Фомина. Эта школа оказала большое влияние на формирование художественных взглядов молодого зодчего.

Работы Троцкого вызвали многочисленные споры. «Его стиль — определенно выраженный и постоянный, стиль, которому импонирует историческое прошлое: нередко он очень сильно к нему тянется, но хочет идти в ногу с веком и не подчиняет себя прошлому, а, напротив, использует его для

создания современного», — так писал архитектор Л. А. Ильин, давший наиболее точную оценку творчества Троцкого.

Можно по-разному оценивать его творческую направленность, но в одном неизбежно сойдутся оценки — это проявление подлинной художественной натуры, ярко выраженной, искренней и цельной.

Н. А. Троцкий родился в Ленинграде 15 марта 1895 года в семье рабочего-наборщика. После окончания реального училища поступил в 1913 году на архитектурное отделение в Академию художеств. Увлечение романской архитектурой и ранним итальянским Ренессансом чувствуется в его дипломном проекте «Дом цехов». Но уже в этой работе проявилась творческая индивидуальность архитектора — стремление к монументальности, простоте, ясности и пластичности форм.

В 1920 году, после окончания Академии художеств, Троцкий поступил во 2-й политехнический институт и окончил его в 1921 году, получив звание инженера-архитектора. Занятия в институте с большим уклоном в изучение технико-строительной части архитектуры пригодились Троцкому при проектировании и сооружении больших общественных зданий и комплексов, с применением смелых и современных архитектурно-конструктивных концепций. Это позволило ему шире заняться также и промышленной архитектурой.

Дипломный проект крытого стадиона из железобетона, выполненный в мастерской профессора Белогруда, в известной мере предопределил основной характер всех последующих работ Троцкого. В проекте стадиона все усилия архитектора были направлены на решение чисто инженерных и конструктивных проблем формы и материала. Остекленные апсиды, железобетонные ступенчатые рамы перекрытий шестидесяти-

метрового пролета, система фонарей верхнего освещения — все эти своеобразные и новые по тому времени конструктивные решения в сочетании с мотивами, навеянными римскими архитектурными пейзажами на гравюрах Пиранези, сообщали новаторскую, романтическую трактовку этой смелой и талантливой работе молодого архитектора. В этом проекте он освободился от старой классической системы, обнажая и раскрывая логически просто и ясно конструктивную сущность здания.

Оригинальность подхода к решению пространственных задач, идеи нового архитектурного мышления получили свое воплощение в проекте Дворца Труда для Москвы. Конкурс на этот проект, объявленный в 1923 году, привлек большое внимание архитектурной общественности. В программе этого конкурса был как бы подведен итог опыта проектирования и строительства общественных зданий почти за пять лет. Масштаб задания открывал перед участниками ряд широких вопросов. На конкурс поступило около пятидесяти проектов.

В проекте Троцкого есть влияние классических концепций, но они подчинены и развиты в сторону новых современных требований. Мощная сила чувствуется во всех формах: в общих массах и деталях. Шесть железобетонных пилонов несут перекрытие зала на восемь тысяч человек. Центральный объем обступили апсиды, низ решен по классической схеме спаренными колоннами. Троцкий в этой работе наиболее четко выразил свою архитектурную линию: поиски современных конструктивных возможностей и смелость их решений. Его проект был удостоен первой премии.

Еще во время учебы Троцкий начал работать у И. А. Фомина, мастерская которого, созданная в Петрограде в 1919 году, являлась центром архитектурной жизни го-

рода. Ной Абрамович проработал в ней несколько лет в качестве помощника архитектора. Влияние Фомина сильно сказывалось на творчестве Троцкого, который всегда считал себя его учеником. Круг решаемых вопросов в мастерской был велик и охватывал все вопросы городского строительства и планировки. Троцкий участвует в многочисленных конкурсах, проводимых в 1919—начале 1920-х годов: на проект зданий терм на Ватном острове (в соавторстве с Л. М. Тверским и Д. П. Бурышкиным), крематория (с Л. М. Тверским), районного душевого здания, волисполкома, на планировку Путиловского района (с Л. М. Тверским), на проект памятника А. Воронихину, на проект застройки жилых зон Петрограда «Красный город» и «Новый город» (с М. Рейзманом), на проект памятников В. И. Ленину у Финляндского вокзала в Ленинграде и в Одессе и др. Участвует вместе с Фоминым в работе по сооружению въездной арки и башни на Каменном острове в связи с организацией первых в истории рабочих домов отдыха.

С 1925 года начался новый период в творчестве Троцкого. В этом году наряду с другими архитекторами (В. А. Щуко, А. И. Дмитриевым, архитекторами Проектного бюро «Стройкома») ему был заказан проект Дома культуры Московско-Нарвского района Ленинграда. В этом проекте отразились искания, характерные для конструктивизма. Вся объемно-пространственная структура здания строится по методу функциональной организации. План четко расчленен, соответственно ему расчленен весь архитектурный объем. В пояснительной записке Троцкий писал: «В основу проекта положена задача создать здание, отвечающее во всех отношениях современности. Для нашей современности характерны основные свойства — простота, рациональность и вы-

разительность. Каждая форма должна быть максимально выразительной и лаконичной, иначе она не современна... Архитектура здания логически вытекает из плана и конструкции. «Ничего лишнего» безусловно и принципиально не допущено».

В 1925—1932 годы в работах Троцкого сказывается сильное влияние архитектуры конструктивизма. Наиболее крупные конкурсные проекты этого периода: кинофабрика в Витебске, котлотурбинный учебный комбинат и Московский райсовет в Ленинграде, Дом Советов в Ростове-на-Дону, Центросоюз в Москве и многие другие. И в этих проектах проявляются черты, характерные для его творческой индивидуальности: смелая и живописная пространственная организация, функциональная обоснованность планов, лаконизм и простота в решении объемов, острота конструктивных решений. Эти качества нашли отражение в промышленных постройках Троцкого.

В начале 1926 года он был приглашен к проектированию стекольного завода «Белый бычок». Тщательное изучение технологического процесса помогло создать новые конструктивные формы, цельный архитектурный организм. Интересно решены гуты с железобетонными опорами, верхний свет в главном зале. При помощи конструкций Троцкий разрешил определенную пространственную задачу, вытекающую из производственного процесса. Разнообразно и интересно решены здания рабочего поселка при этом же заводе. Все они выполнены были в дереве.

В подчеркнуто конструктивном плане осуществлено в 1930 году здание котельной при 2-й ГЭС в Ленинграде. Ряд 35-метровых железобетонных открытых наклонных рам, несущих бункера и транспортеры, башня, железобетонные пилоны, несущие дымо-

сосы, открытые мосты, галереи — все это, по словам Троцкого, «имело целью выявить внутреннее содержание, дать характерную форму железобетонной конструкции».

Промышленная архитектура составила целую главу в творческой биографии Троцкого.

В 1930 году Троцкий выполнил проекты двух крупных общественных сооружений для Ленинграда — Кировского райсовета и Василеостровского Дворца культуры (в соавторстве с С. Н. Козаком). Эти здания являются типичными образцами архитектуры «переходного» времени. Проект здания Кировского райсовета, представленный на конкурс, разработан в духе «конструктивизма». Позднее, при строительстве, здание подверглось некоторому «обогащению», однако планировка и решение общих масс остались первоначальными. Композиционный размах, простота и ясность объемов, четкий силуэт придают монументальность и значительность общественному сооружению. Здание Кировского райсовета является одним из первых советских общественных центров Ленинграда.

Василеостровский Дворец культуры — еще более грандиозный, сложный комплекс, который должен был занять вместе с проектируемым парком большую часть территории бывшего Смоленского поля. К сожалению, вся программа не была осуществлена. Была выстроена клубная часть с малым залом. По первоначальному проекту здание задумано в той же конструктивистской системе. Позднее оно получило декорации в несколько утяжеленном пластическом выражении.

В 1931 году Троцкий, архитекторы А. А. Оль и А. И. Гегелло спроектировали и построили монументальное административное здание в Ленинграде, которое яви-

лось примером поисков нового пути развития архитектуры в начале 30-х годов. Разнообразные вертикальные объемы спаяны в единую уравновешенную композицию. Первый этаж утяжелен и облицован красным гранитом. Троцкий квалифицировал это здание как «один из первых памятников нового направления, основанного на классических формах».

Поворот к освоению исторического наследия после 1932 года имел большое значение для творчества Троцкого. В нем вновь пробудились симпатии к классике. Но он не отбрасывает достижения, как он называл, «аналитической» архитектуры 1923—1930 годов, считая, что, обладая этими достижениями и критически изучая искусство Египта, Греции, Рима и Италии эпохи Возрождения, советская архитектура пойдет новыми путями. В этот период он постоянно и упорно искал новые формы архитектурного выражения на основе классических элементов композиции. Его конкурсные проекты и постройки отражают все возрастающую любовь к богатству и пышности декоративной обработки. В 1934 году он выполнил конкурсные проекты зданий театра для Минска, Академии наук СССР в Москве, «Дом ударника», универмаг в Ленинграде. Одновременно в Ленинграде он ведет строительство жилых домов и школ. В этих работах Троцкий возвратился к классическим основам, в них видна огромная тяга к монументальным формам, которые часто получали несколько утяжеленную и мрачную выразительность. Троцкий постоянно говорил, что классические формы не следует копировать, но в своих работах не всегда придерживался этого принципа.

Творческий путь Троцкого оборвался во время его самой крупной работы — строительства ленинградского Дома Советов. Под его руководством группа архитекторов и

инженеров с 1936 года начала разработку проекта и осуществление строительства огромного ансамбля — административного общегородского центра Ленинграда. На архитектуру здания повлияла идея создания нового грандиозного центра в южной части города. Формы подчеркнуто монументальны. Здание явилось как бы манифестом Троцкого, провозглашенным языком архитектурных форм.

В течение своей короткой жизни Троцкий написал немного. Он был практик. Но в своих немногочисленных высказываниях он всегда оставался искренним, и его взгляды на архитектуру, его линия творчества свидетельствуют, что его связи с общественным настроением, с современной жизнью были не плодом холодной и рассудочной мысли, а следствием его большой взволнованности и чистого чувства.

О ПРОЦЕССЕ АРХИТЕКТУРНОГО ТВОРЧЕСТВА [1]

Процесс архитектурного творчества — чрезвычайно сложный процесс и трудно поддается точному определению. В большей степени этот процесс протекает бессознательно и интуитивно и зависит от целого ряда влияний и воздействий как общественного, так и индивидуального порядка. Свести весь сложный вопрос к точным определениям и формулировкам я затрудняюсь. Всякие попытки подобного рода приводят к односторонности и условности, не соответствующей действительному положению вопроса.

Отдельные основные элементы архитектурного творчества это: 1) правильное пространственное разрешение поставленной архитектору задачи, 2) правильное решение производственного процесса, протекающего в здании, 3) создание архитектурного выражения, соответствующего назначению здания, — создания правдивого образа, 4) разрешение всех отдельных частей здания и целого здания в форме художественной, вызывающей у зрителя ощущение достаточно длительных эмоций наслаждения, удовлетворения.

Художественная форма связана с тонко развитым вкусом и культурой творца, чувством масштаба и соразмерности, чувством материала, конструкций и т. д.

Эти основные элементы, которые архитектор решает в каждом частном случае, переплетаются между собой, действуют взаимно друг на друга и не поддаются дифференциации. [...]

ОБ ОТНОШЕНИИ К КЛАССИЧЕСКОЙ АРХИТЕКТУРЕ И О ПОИСКАХ СТИЛЯ СОВЕТСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ[2]. 1935 г.

Всякое искусство, как оно ни кажется новым и оригинальным, должно быть преемственным и связано с прошедшим, а искусство, которое не связано, — обречено на гибель. Мы имеем целый ряд примеров исторических. [...]

Сейчас необходимо создать полноценный, глубоко впечатляющий и выразительный архитектурный стиль. Образцом такого большого стиля является классическая архитектура Греции и Италии. Эта архитектура может и должна стать для нас школой. Все элементы архитектурного образа, начиная с решения пространства и кончая моделировкой стены и деталей, нашли совершенное выражение в этой архитектуре.

Однако классика должна для нас служить только школой. Мы должны учиться для того, чтобы создать стиль, достойный нашего времени и проникнутый пафосом. Это делается, конечно, не сразу.

Поэтому я отрицательно отношусь к скороспелому применению классических форм, которые мы наблюдаем в некоторых проектах наших архитекторов. Полная путаница стилей, вычурность, нагромождение безвкусных деталей, скульптуры, орнаментики, отсутствие благородства и простоты — все это гораздо больше отдаляет архитектуру от простых и ясных классических основ. [...]

Некритическое подражание — поверхностная накипь серьезного процесса архитектурного творчества. [...]

В чем основные задачи архитектуры? Решение задач пространственной и объемной. В общей концепции практически это означает построение генплана. Затем решение стены, решение пропорции, решение ритма и, наконец, фактура стены — вот основные задачи, которые стоят перед архитектором. [...] Анализируя по этим элементам, изучая их на образчиках, которые мы имеем в наследии прошлого, мне кажется, мы можем многое из этого извлечь, многому научиться — как решали задачи ансамбля в Египте, как пространственные задачи решали в Греции, в Риме, как это решает индийская архитектура, как это решает романская и готическая архитектура.

То же самое в отношении задач пропорции, ритма и фактуры. Как фактуру решает готика и классика, причем, мне кажется, изучение должно протекать не в порядке истории архитектуры, а изуче-

ние должно протекать и будет протекать в порядке практической работы. Предположим, я сделал проект Академии наук, похожий на здание биржи. Мне кажется, по этому пути можно будет прийти к каким-то определенным результатам, создать какой-то настоящий большой архитектурный стиль, но это дело не ближайших года-двух, должно пройти пятилетие или десятилетие, и ждать сейчас блестящих результатов нельзя. Сейчас ни один проект, который сделан за последние годы, не удовлетворяет. Все предпосылки есть — большое строительство, большие темпы, мы, архитекторы, поставлены в исключительно хорошие условия. [...]

О СОВЕТСКОЙ АРХИТЕКТУРЕ[3]. 1935 г.

Годы предреволюционной архитектуры в последний десяток лет, примерно начиная с 1908—1909 годов, проходят под знаком увлечения итальянским Ренессансом, увлечения классическими образцами. Это был новый расцвет в России — неоклассицизма. Он дал в России интересные образчики и целую плеяду очень интересных архитекторов.

С наступлением революции это увлечение классикой не могло продолжаться, оно должно было, естественно, приостановиться, революция толкнула на новые пути в поисках более революционного искусства. Этот неоклассицизм или пользование образцами классики казался течением реакционным. Хотелось чего-то нового, революционного. В это время на Западе возникают во всех областях искусства новые революционные течения: в литературе — футуризм, в Италии — Маринетти, в живописи — кубизм, супрематизм, в скульптуре — кубизм и в архитектуре возникает новое течение на основе кубизма и супрематизма — конструктивизм. Эти новые искания в области искусства и в области живописи, и литературы, и архитектуры казались тогда революционными. Казалось, что новые искания в области искусства соответствуют тем революционным настроениям, тем революционным чаяниям и пафосу, который был в те годы, и казалось, что это искусство может отразить пафос революционного движения и поэтому периоду увлечения классикой пришел конец.

[...] И архитектура должна была найти свои новые пути. Архитектура — искусство более консервативное, и в архитектуре это шло более длительно и начиная с 1923 и кончая примерно 1930 годом (в течение 7-летия) архитектура находится под влиянием конструктивизма. Кроме конструктивизма зародился целый ряд других побочных течений...

Примерно в 1930—1931 годах начинает чувствоваться увядание, начинает чувствоваться некоторая беспомощность и падение кривой увлечения этими стилями, начала ощущаться потребность более сильного, более эмоционального и выразительного. Дело в том, что эти «измы», затрагивая те или иные части архитектуры, в целом не охватывали задач архитектуры и поэтому не создавали большого стиля искусства. Первым пробным камнем нашей советской архитектуры этого 7-летия явился конкурс на Дворец Советов. Это чрезвычайно интересный момент. На этом конкурсе выявилась вся беспомощность и все бессилие нашей архитектуры дать то, что нужно нашему государству, нашему Союзу, т. е. передать тот пафос строительства, создать ту сильную монументальную архитектуру, которая нужна Союзу. [...] Начиная с 1931 года и до сегодняшнего дня мы находимся в лихорадочном состоянии. [...]

О СОЦИАЛИСТИЧЕСКОМ РЕАЛИЗМЕ СОВЕТСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ[4]. 1940 г.

[...] Вопросы стиля в искусстве неразрывно связаны ежедневно с настроением эпохи, с внутренним состоянием и общим характером народа, выразителем которого данное искусство является. Изложенная мысль — общественная аксиома, о которой, казалось бы, не следует особенно распространяться.

Попробуем с точки зрения этой «аксиомы» подойти к интересующему нас и глубоко необходимому вопросу — к вопросу о «социалистическом реализме» в советской архитектуре.

Наша эпоха — это эпоха восходящего класса, пролетариата, класса могучего, организованного, простого, сурового, героического, ясного, правдивого и полного жизненных соков и энергии. Может быть, никогда в истории, ни в одну историческую эпоху не был так ясен и определенен основной характер, основное настроение, основная потенциальная устремленность, как в переживаемую нами эпоху.

Искусство, выражающее эту эпоху, должно обладать соответствующими качествами, если оно действительно искусство, достойное своего народа. Таким должно быть наше искусство, такими чертами должен обладать советский стиль в архитектуре, стиль «социалистического реализма».

[...] Необходимым условием создания этого стиля является: первое — это ощущение эпохи, это чувство советского гражданина и советского художника к своей стране и к своему народу и второе — это высокоразвитый художественный вкус, воспитанный на лучших образцах исторической и современной архитектуры.

Попытаемся проанализировать, как стиль соцреализма выражается в градостроительной практике. [...]

Наш советский стиль градостроительства обладает значительно большими возможностями, не будучи связан с частновладельческими ограничениями капиталистического мира. Обслуживая широкие слои населения, а не узкие ограниченные классы, будучи массовым, должен включать в себе все качества исторических стилей и вместе с тем богаче их, свободнее и отразить специфику нашей жизни. Этот стиль организованности [...] как в части общей композиции города, так и в отношении построения площадей, улиц, их взаимной связи, зеленых насаждений, распределения территории, силуэта города, расстановки доминант и т. д.

[...] Правильная организация пространственного построения уже сама по себе является залогом успеха. Даже и при средней по качеству архитектуре зданий — при наличии правильного пространственного построения — площадь-улица будет достаточно выразительна и достаточно интересна (вспомните Невский проспект). [...]

Если с этой точки зрения подойти к градостроительной практике Москвы и Ленинграда, то совершенно ясным станет, что идеи социализма в градостроительстве ни в какой мере не получили своего разрешения. [...]

Я думаю, что незачем далеко искать [принципы] соцреализма в отношении теории градостроительства: организованность, целесообразность, простота и ясность пространственной концепции — вот ее основные предпосылки. [...]

В ленинградской архитектуре мы имеем, пожалуй, более единую направленность, чем в Москве. Объясняется это отчасти наличием довольно сильной исторически сложившейся школой — Академией художеств, учениками которой является большинство ленинградских архитекторов, отчасти настроением самого города — строгого и архитектурно выдержанного. Однако это не мешает звучать нескольким нотам — довольно сильно отличающимся друг от друга. [...]

О ПРОМЫШЛЕННОЙ АРХИТЕКТУРЕ [5]

Стиль конструктивный толкнул меня, может быть, случайно, а может быть, [в этом] была логика, на промышленное строительство.

В конце 1925 и в начале 1926 года я был приглашен к проектированию завода «Белый бычок». [...] На этой работе, мне кажется, я достиг известного успеха в области решения конструктивных задач, в области нахождения новых конструктивных форм, которые несколько необычны и не совсем банальны были для того времени. [...] роль архитектора в проектировании промышленных зданий несомненна и бесспорна. Начиная с самого начального момента, когда производственное задание начинает оформляться в пространствен-

ной схеме и кончая последними штрихами в оформлении территории завода зеленью и решеткой — архитектор принимает и должен принимать самое инициативное, самое энергичное участие. Сама конституция и специфика архитектора — как человека, мыслящего пространственными формами, — существенно его отличает от обычного способа мышления инженера-технолога. В этом нет ничего компрометирующего или обидного ни для того, ни для другого. Это должны понять инженеры-творцы производственного процесса и предоставить соответствующее место и в соответствующий момент архитектору. На практике мы видим сплошь и рядом обратное явление. Инженер считает, что роль архитектора в проектировании производственных зданий — чисто «оформительская», обращается к его участию в такой стадии работы, когда архитектор действительно может сделать немного — нарисовать перспективу, картинку, с большим или меньшим остроумием и талантом найти пропорции окон, детали наличников, рисунок переплета. Это, конечно, тоже один из существенных элементов архитектурного оформления здания, однако уже вторичного признака. Основное — общая объемно-пространственная концепция — создалась без архитектора и даже без заботы об архитектурной идее [...] и поэтому уже в самой основе архитектурно порочна. [...]

Специфичность архитектурного образа промышленного здания бесспорна и [...] является результатом не только технологического процесса, в нем происходящего, не только следствием своеобразия конструкций, в нем применяемых, но находится в тесной зависимости и связи с тем окружением, с теми климатическими, ландшафтными и архитектурными условиями, в которых оно возводится. То же назначение здания по-разному должно разрешиться в условиях городской застройки, свободного участка или перспектив большой реки. В первом случае архитектура промышленного здания в известной степени подчиняется архитектуре гражданских сооружений, в окружении которых оно находится. По-иному решаются промышленные здания на свободном участке. Здесь специфика промышленного здания развертывается совершенно свободно и сама создает и задает характер для окружающей застройки. [...] В своеобразные условия поставлены здания, на которые открыты широкие перспективы, например с воды, как портовые сооружения, гидростанции и т. д.

В этих условиях большую роль играет силуэт здания, общее расположение крупно члененных объемов, отсутствие мелких деталей и т. д. [...]

Рационалистические установки, резко выраженная функциональная направленность, своеобразие применения новейших материалов и конструкций, та главенствующая роль, которую играет с середины

XIX века и в настоящее время промышленность — индустрия, создали ту же идеологическую предпосылку зарождения нового современного стиля на базе «промышленно-индустриальной» архитектуры, как развивалась греческая архитектура от храма, римская — от дворца-театра, готическая — от церкви.

О РАБОТЕ АРХИТЕКТОРА[6]. 1935 г.

По-моему, каждому человеку очень трудно сказать, насколько он искренно поступает во всех случаях жизни. Мне кажется, что художник, когда он творит, всегда искренен. Он делает то, что умеет, то, что понимает и считает правильным. В каждый данный момент моя работа была искренна. [...]

Когда я явился в Академию, уже чувствовалось увядание увлечения итальянским Ренессансом. В моей работе чувствуется искание более простых и более монументальных форм, чем мы видели в итальянском Ренессансе. Здесь искание между романским стилем и ранним итальянским Ренессансом. [...] Тогда уже в воздухе носились чаяния разрешения в архитектуре каких-то инженерных задач и задач материала. В проекте стадиона, открытого на 15 000 человек [...] моя фантазия была направлена на решение чисто инженерных задач материала. [...]

В этом проекте любопытно сочетание романтики романского стиля и раннего итальянского Ренессанса, романтики инженерии в сочетании с железобетонными формами. Эти две проблемы получили свое окончательное завершение в моем конкурсном проекте Дворца Труда. Я тогда получил первую премию. В этом проекте совершенно четко отразились мои поиски в той области, о которой я сказал, в области инженерии и ощущение романтики, происходящей кругом. [...]

В этих двух работах четко отразились мои направления и известный самобытный индивидуализм, который у меня был в то время. [...]

В 1930 году [...] я в качестве одного из авторов запроектировал дом НКВД в Ленинграде. Этот дом считаю первым памятником новой эпохи архитектуры. Если там осталось в большом количестве стекло, то в общей концепции симметрии, в простой лаконичной форме силуэта, трактовке стен как кирпичных столбов и окон как проемов, мне кажется, наметился один из первых памятников нового направления, основанного на классических формах.

Я отношу здание НКВД к первой работе моей по новому пути в области искания монументальной архитектуры настоящего советского стиля. [...]

Начиная с 1930 года моя работа протекает в совершенно определенном направлении. С каждым проектом я двигаюсь все больше по направлению искания полноценной и выразительной архитектуры. Последние проекты совершенно определенно монументальны, выразительны, но я бы сказал, что к их недостаткам относится, с моей точки зрения, известная стилистичность. Три мои работы — Минский театр, Дом ударника и Академия наук — мною сознательно сделаны в совершенно определенном классическом стиле. [...]

[...] Минский театр я считаю в своей жизни известным этапом. Он решен в строгих римских формах. Взят Колизей, а сама сцена, а также зрительный зал включены в один эллиптический объем. [...]

Здесь формы даже, может быть, слишком классические. Вы видите настоящую римскую трактовку стены, но, повторяю, я считаю: на данном этапе лично для меня, и не только для меня, но и для других товарищей, может быть, полезно быть ближе к источникам, чем быть легкомысленным.

[...] В здании [...] Дома Советов, как мне кажется, найдена в известной степени лаконичность как построения общих объемов, так и в деталях, выразительность советского общественного здания, характер архитектуры, которая не вступает в конфликт с архитектурой старого Ленинграда, а ведет, пожалуй, от нее начало, но вместе с тем ни в какой степени ее не повторяет. [...]

примечания

[1] Из неопубликованной рукописи-черновика [1935 г.]. (Фонд ГМИЛ, архив Н. А. Троцкого).

[2] Из стенограммы отчета Н. А. Троцкого в Деловом клубе Ленинградского отделения Союза советских архитекторов 16 февраля 1935 г. и из статьи в журнале «Архитектура СССР», 1935, № 4, стр. 63.

[3] Из стенограммы отчета в Деловом клубе 16 февраля 1935 г. (Фонд ГМИЛ, архив Н. А. Троцкого).

[4] Из черновика к докладу на встрече московских и ленинградских архитекторов. (Фонд ГМИЛ, архив Н. А. Троцкого).

[5] Из рукописи о промышленной архитектуре. (Фонд ГМИЛ, архив Н. А. Троцкого).

[6] Из стенограммы отчета в Деловом клубе 16 февраля 1935 г. (Фонд ГМИЛ, архив Н. А. Троцкого).

КАРО СЕМЕНОВИЧ АЛАБЯН

(1897—1959)

К. С. Алабян родился в 1897 году в городе Кировабаде (бывш. Ганджа) Азербайджанской ССР. Трудовая жизнь Каро Семеновича Алабяна началась с 1916 года, когда он работал репетитором и художником-плакатистом, а партийно-общественная — с 1917 года, когда он в Тбилиси вступил в Коммунистическую партию.

С 1919 года К. Алабян ведет партийную работу, находится в тбилисском подполье, выпускает большевистскую литературу, редактирует краснодарскую газету, работает в руководящих органах Коммунистической партии Армении, сражается в партизанском отряде против дашнаков. В 1923 году его командируют на учебу в Москву, и Алабян поступает на архитектурное отделение Вхутемаса, которое заканчивает в 1929 году.

По окончании института К. Алабян возвращается в Армению. С этого времени начинается его архитектурная деятельность. В Ереване по проектам Алабяна (совместно с Г. Кочаром и М. Мазманяном) выстроены клуб строителей, дом Главного геолого-разведочного управления, известный в 30-е годы жилой «Шахматный дом» Электрохимического треста и другие сооружения.

В 1931 году К. Алабян переезжает в Москву, где до 1932 года работает в Коммунистической академии старшим научным сотрудником секции социалистического расселения, а с 1931 по 1934 год — в архитектурно-проектных организациях. За это время он выполнил ряд планировочных работ — проекты Новой Дмитровки, Пушкинской площади и ЦПКиО в Москве, конкурсный проект площади правительственного центра в Киеве и др.

В 1932 году Алабян (совместно с архитектором В. Симбирцевым) принимает участие во всемирном конкурсе на проект Дворца Советов в Москве и получает первую премию. В 1934 году принимается к строительству разработанный Алабяном (также совместно с Симбирцевым) проект здания Центрального театра Советской Армии в Москве. В свое время вокруг проекта театра велись жаркие споры. Принятая авторами форма здания в виде звезды нашла и горячих поклонников и яростных противников. Время внесло коррективы в обе точки зрения. Бесспорно, известная предвзятость формы привела к ряду планировочных и конструктивных недостатков и осложнений и породила некоторое увеличение площадей и объемов здания. Наряду с этим образная выразительность сооружения с его растущими ввысь объемами, хорошее решение центрального ядра композиции — зрительного зала, несмотря на свои крупные размеры, уютного и масштабного, — привели к тому, что здание театра Красной Армии приобрело большую популярность.

В 1934—1935 годах осуществляется в натуре проект реконструкции Дома пионеров в Москве, одним из авторов которого был К. С. Алабян.

В 1936—1937 годы Алабян приступил (совместно с архитектором С. Сафаряном)

к работе над проектом павильона Армянской ССР на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке. Это небольшое по объему сооружение, явилось одним из основных компонентов ансамбля площади Колхозов. Лаконичный объем трехнефного здания с повышенной центральной частью имеет ажурную лоджию, художественная выразительность которой усилена интенсивным синим цветом, констрастирующим с кремовым цветом каменных обрамлений арок. Строгая простота и изысканность внешнего облика павильона продолжена в интерьерах, где архитектура органически связана с экспозицией. К. Алабян сумел создать на базе творческой переработки национальных традиций классической древнеармянской и народной архитектуры современное сооружение.

В период работы над проектом павильона мастер работает и над другими проектами — здания комбината «Известий» в Москве, Советского павильона на Международной выставке и, наконец, принимает участие в окончательной разработке проекта Советского павильона на Международной выставке в Нью-Йорке. Можно твердо сказать, что все работы Алабяна, начиная от студенческих, были всегда новаторскими по содержанию и по поискам отвечающих ему форм.

В 1939 году Алабян уезжает в Нью-Йорк и руководит там строительством Советского павильона.

И в это время и в предшествующие две командировки за границу (в 1925 г. — в Париж, в 1935 г. — во Францию, Италию и Грецию) он изучает выдающиеся памятники античности, Ренессанса, классицизма и современную европейскую и американскую архитектуру и строительную технику.

В это время Алабян занимает выдающееся положение в среде московских архитекторов как зодчий, как научный деятель и

как крупнейший организатор и пользуется громадным авторитетом.

В 1939 году К. Алабян вошел в первый состав действительных членов Академии архитектуры СССР и был избран ее первым вице-президентом. Он неоднократно выступает на сессиях Академии с научными докладами, имевшими принципиальный и направляющий характер. За время его научной деятельности им было опубликовано около семидесяти статей по различным вопросам теории и практики советской архитектуры.

В 1949 году Алабяну присваивается ученая степень доктора архитектуры.

В 1943 году в Академии архитектуры СССР были созданы творческие мастерские, одну из которых возглавил К. Алабян. В течение 1944—1945 годов под его руководством был начат и завершен генеральный проект восстановления Сталинграда, утвержденный правительством в 1945 году. Это одна из самых значительных работ Алабяна. Одновременно его мастерская вела проектирование ансамбля города и отдельных сооружений.

Уже в 1944 году Алабян организовал при Академии Комиссию по научно-техническим проблемам строительства и очень много в ней работал. Комиссия произвела анализ существовавшей строительной промышленности, постановки научно-исследовательской работы, сопоставила уровень развития нашей строительной техники с уровнем строительной техники США и разработала предложения по коренному улучшению строительства, развитию строительной промышленности, широкому внедрению в строительную практику современных достижений науки и техники. На основании этой работы правительство приняло решение о пятилетнем плане развития строительной промышленности в СССР.

Алабян вел большую государственную работу, будучи членом Комитета по делам архитектуры при СНК СССР, а затем Государственного архитектурного совета.

Все эти годы Алабян ведет широкую и разнообразную архитектурную деятельность. В 1945 году участвует в конкурсе на проект главной улицы Киева — Крещатика, причем в ансамбль улицы включает арку Победы, проект которой он сделал годом раньше. В 1945—1946 годах создает проект здания Академии наук Армянской ССР. С 1949 года К. Алабян возглавил одну из московских архитектурно-проектных мастерских (№ 2, института «Моспроект-1»), которая за десять лет превратилась в крупную проектную организацию. К. Алабяном и под его руководством были созданы такие крупные объекты, как общежитие Высшей партийной школы в Москве (1949), а затем расширение и надстройка ее учебного здания (1956—1957). Он спроектировал застройку правительственного центра в г. Фрунзе (1951), сделал конкурсный проект здания «Бородинской панорамы» (1951), построил морской вокзал в Сочи (1949—1953).

Он много внимания уделял проекту планировки и застройки площади Развилки на Ленинградском проспекте со зданием Гидропроекта (1951—1952). Осуществил строительство вокзала в Воронеже (1950—1953), ряда жилых кварталов на Ленинградском проспекте (1955—1958). Алабян активно участвовал в конкурсах на Советский павильон Всемирной выставки в Брюсселе (1957) и на Дворец Советов (совместно с В. Лебедевым 1957—1958). Затем составлял проект застройки жилого района Химки (1957—1958) и разрабатывал многие другие проекты.

Наряду с большой творческой и научной работой К. Алабян вел активную обществен-

ную деятельность. В 1932 году он работает над организацией единого Союза советских архитекторов СССР, первым ответственным секретарем которого он был свыше пятнадцати лет. За этот срок под руководством Алабяна Союз архитекторов превратился в самую крупную общественную архитектурную организацию, занявшую достойное место в стране и вышедшую на международную арену.

К. Алабян неоднократно возглавлял делегации советских архитекторов на различных международных совещаниях и принимал деятельное участие в работе Международного Союза архитекторов и Всесоюзного общества культурной связи с заграницей (ВОКС).

Его доклады на Международном конгрессе в Риме (1935) и в Париже в Обществе французских архитекторов, на первом Всесоюзном съезде архитекторов в 1937 году вызвали широкий резонанс. Доклад «Творческие задачи советской архитектуры» имел большое направляющее значение. С момента выхода в свет журнала «Архитектура СССР» (1933) в течение пятнадцати лет Алабян был его ответственным редактором, а затем членом редколлегии.

К. Алабян первым среди советских архитекторов избирался депутатом Верховного Совета СССР и депутатом Московского Совета.

ИТОГИ ЗАГРАНИЧНЫХ ПОЕЗДОК [1]. 1936 г.

[...] Жилища Помпеи, афинский Акрополь, римские форумы и Колизей, остатки громадных ансамблей общественных зданий Греции и Рима могут и сегодня учить советских архитекторов, помогают им понять и разрешать высокие задачи, стоящие перед архитектурой социалистической эпохи.

Ни в одну эпоху архитектура с такой силой и убедительностью не разрешала проблем крупного ансамбля, как [в эпоху] античного мира. Нигде нельзя найти и таких блестящих примеров орга-

нической связи природы и архитектуры, как в классическом искусстве Древней Греции и Рима.

Афинский Акрополь органически связан с холмом, на котором он стоит, и с окружающей природой. В результате [блестящих пространственных] и объемных решений, пропорций, замечательно подобранных фактуры и цвета Акрополь буквально живет. Даже развалины Акрополя живут и дышат вместе с природой.

Но то, что относится к величайшему памятнику древней культуры, в значительной мере относится и к обычному жилищу гражданина Помпеи. Здесь жилье органически связано с природой, зеленью, водой, солнцем. При всей своей простоте — это радостное жилище, в котором максимально учтены нужды и интересы человека. [...]

ПЕРЕД ВСЕСОЮЗНЫМ СЪЕЗДОМ[2]. 1936 г.

[...] Наш архитектор, как правило, еще не овладел основным, решающим умением — *умением органически сочетать высокое, идейно насыщенное художественное мастерство с высокой технической вооруженностью.* В большинстве архитектурных проектов налицо разрыв между тем и другим, подчас — одностороннее выпячивание чисто внешних «фасадных» элементов архитектуры. *Архитектор, как правило, не является у нас застрельщиком передовой строительной техники, проводником новых, индустриальных методов стройки.* Очень часто он, вольно или невольно даже, оберегает устаревшие, архаические приемы — устаревшие конструкции и материалы, устаревшие способы возведения здания. С другой стороны, и в области собственно художественной, собственно композиционной наша архитектурная практика в значительной мере еще не освободилась от поверхностных, несерьезных стилизаций. Она слишком охотно поддается легким соблазнам копировки или поверхностного варьирования классических и неклассических образцов вместо углубленной творческой работы над созданием архитектурного образа. При этом наш архитектор недостаточно задумывается над реальными запросами жизни, над тем, каким будет проектируемое им здание в действии, в эксплуатации, как оно будет обслуживать повседневные потребности быта, какую роль оно будет играть в ансамбле социалистического города. [...]

ГОДОВЩИНА ИСТОРИЧЕСКОГО ПОСТАНОВЛЕНИЯ[3]. 1937 г.

[...] Стандартизация только тогда достигает цели и получает полноценный смысл, если под этим подразумевается внедрение в практику строительства высококачественных стандартов. Отсюда, есте-

ственно, вопросы стандартизации не могут не занимать в архитектурном проектировании центрального места.

Совершенно очевидно, что в дело проектирования высококачественных стандартов должны быть вовлечены квалифицированные архитекторы и инженеры, которые должны быть теснейшим образом связаны с предприятиями стройиндустрии. [...]

ИЗ ДОКЛАДА [4]. 1937 г.

[...] Неправильно ограничивать изучение прошлого культурного наследия только идеалами классической архитектуры эпохи Ренессанса, античной Греции и Рима. Как основной элемент в это изучение должно быть включено народное творчество. *Удивительные произведения, созданные народным творчеством в области архитектуры и декоративного искусства, являются неисчерпаемым источником обогащения советской архитектуры.* [...]

ИЗ ДОКЛАДА [5]. 1937 г.

[...] *Классическое искусство черпало свои самые яркие краски из неиссякаемого источника национального и народного творчества.*

Лучшие образцы народного творчества должны стать примером национальной гордости каждого советского архитектора. Это, конечно, не значит, что архитектор должен ограничиваться усвоением и творческой переработкой богатств народного искусства только своего народа. Необходимо обращаться к лучшим образцам народного искусства других братских национальных республик. От этого не только не утратится национальное своеобразие создаваемых архитектором произведений, но, наоборот, выразительность их во сто крат увеличится. [...]

О РУССКОЙ АРХИТЕКТУРЕ [6]. 1938 г.

[...] Наша страна обладает неисчислимыми архитектурными богатствами. Замечательные памятники, созданные русской архитектурой в разные эпохи ее развития, представляют исключительную ценность.

Многие из этих памятников стоят на уровне величайших произведений мирового зодчества. Они нам особенно близки, ибо созданы нашим народом, в нашей стране. В этих памятниках, как и в архитектуре других народов нашего Союза, глубоко сказалось народное творчество и ярко запечатлелся национальный художественный гений.

Русская архитектура создала непревзойденные образцы ансамблей. В ансамблевых композициях старых кремлей, монастырей, старых русских городов, а также в более поздних ансамблях периода классицизма и ампира — огромное богатство архитектурных решений. Русские архитектурные ансамбли поражают своей живой связью с природой, исключительным разнообразием и смелостью композиции, умением сочетать непринужденное, живописное расположение отдельных зданий с четко выраженной композиционной идеей.

[...] Замечательное умение включить в ансамбль рельеф местности, зелень, воду и т. д. сказалось в ансамблях русских усадеб, а также в застройке городов — древнего Новгорода, Владимира, Ростова.

Другой замечательной особенностью русского архитектурного творчества является живописное начало. Русский народ любит цвет, любит узор. Широко применяя живописные средства, русское зодчество остается в то же время строго тектоничным. Если в архитектурной системе итальянского Ренессанса декоративные элементы выражены главным образом скульптурными средствами, то русская архитектура применяет преимущественно живописные средства, цвет. Пользуясь этим, старые русские зодчие создавали исключительные по красоте, яркие, жизнерадостные композиции гражданских и церковных сооружений.

Архитектурному творчеству русского народа глубоко свойствен лиризм. При этом замечательно, что лирическое начало не исключает иных, я бы сказал, эпических черт в русской архитектуре. В монументальных сооружениях — крупных ансамблях, дворцовых и храмовых зданиях — русская архитектура поднималась до высоты подлинного эпоса. Она умела говорить мощным, возвышенным тоном. В то же время в небольших жилых домах, усадьбах, небольших церквах мы видим ярко выраженные черты лиризма, любовного отношения к природе, к окружающему пейзажу. Глубокое понимание природы вообще свойственно русской архитектуре. В многочисленных сооружениях русских зодчих архитектура и природа нераздельны.

Эти и многие другие особенности русской архитектуры создали богатую традицию. Мы обязаны отнестись с величайшим вниманием к этой традиции, должны глубоко вникнуть в творческую историю русской архитектуры. Нам нужно изучать эту историю не для того, чтобы черпать из нее какие-то застывшие догмы и каноны, а для того, чтобы обогащать нашу архитектурную практику великим творческим опытом нашего народа.

БОЛЬШИЕ ТВОРЧЕСКИЕ ЗАДАЧИ[7]. 1940 г.

[...] Если проблема ансамбля занимала и занимает одно из центральных мест среди творческих вопросов нашей архитектуры, то не меньшее значение имеет другая проблема. В течение ряда лет наши архитектурные кадры, начиная от самых молодых архитекторов до опытных мастеров, настойчиво работали над изучением классического наследия. Эта учеба ни в коем случае не может рассматриваться как некая временная мера «по повышению квалификации» наших архитектурных сил. Совершенно бесспорно, что только постоянным общением с величайшими образцами классического зодчества, постоянным изучением этих образцов можно достичь подлинных высот мастерства в современной архитектурной практике. Однако поступательное движение нашей архитектуры зависит не только от того, насколько хорошо она усвоит классические традиции зодчества, но и от того, насколько с этими традициями будет сочетаться новаторская мысль и новаторские искания. Важным результатом усиленной работы над изучением классики является тот факт, что в нашей архитектурной практике все сильнее сказываются те логические начала архитектурной композиции, которые выдвинуты и блестяще реализованы классиками античности, Ренессанса, древнерусского зодчества.

В этом познании законов композиционной логики — глубоко положительная сторона работы над изучением классических, в частности, ренессансных образцов, занимающих столь важное место в нашей архитектурной жизни.

Но есть и другая сторона этого дела. Очень часто композиционная логика становится самоцелью, архитектурный прием отрывается от архитектурной идеи, происходит вытеснение живого архитектурного образа заученным каноном. Это мертвенное, догматическое понимание классических законов архитектурной композиции не сулит никакого подлинного движения вперед. Для того чтобы архитектура была действительно современной, а не архаичной, не стилизаторской, в основе архитектурных приемов должна лежать всегда ясная архитектурная идея. Архитектурный прием, архитектурная форма должны быть поставлены на службу содержанию, идее произведения.

Национальная традиция не является чем-то неподвижным, застывшим. Она в свою очередь развивается и изменяется, облекается в новые формы, создает новые ценности. Когда мы говорим о национальных формах в архитектуре, мы не должны ограничивать эти формы какими-то внешними признаками, свойственными определенной эпохе в истории зодчества данного народа. Национальная тра-

диция в русской архитектуре вовсе не исчерпывается формами, созданными великолепной архитектурой эпохи расцвета Московского государства в XVI веке или «нарышкинским стилем» XVII столетия. Национальные формы грузинской и армянской архитектуры не оборвались в своем развитии на блестящих периодах создания Джвари, Никорцминде, Санаина или Рипсимэ. Во всех этих блестящих периодах и произведениях национального зодчества ярко выразил себя народ, ярко запечатлелась эпоха. Но национальная традиция сильна именно тем, что она не умерла вместе с этими прекрасными памятниками прошлого. Для того чтобы почувствовать всю силу этой традиции, для того чтобы дать жизнь национальным формам в архитектуре, вовсе не обязательно возвращаться к стародавним формам кокошников, закомарных покрытий и «бочек» — в русской архитектуре, узких вытянутых ниш — в архитектуре Армении, килевидных порталов — в зодчестве Азербайджана. Гораздо существеннее, нежели эти внешние признаки, выработанные определенной эпохой в развитии национального зодчества, — те внутренние органические черты, которые характеризуют национальные особенности архитектуры данного народа. Понять эти особенности, эти черты народного вкуса — особенности, свойственные тому идеалу красоты, который выработан национальным искусством, — вот что является задачей художника, когда он хочет подойти к глубокому познанию национальной традиции. Не возврат к стародавним внешним формам, из которых многие никак не вяжутся с современным зданием, а переработка этих форм, создание новых современных форм, обладающих национальным характером и продолжающих национальную традицию в архитектуре, — так стоит эта проблема перед современным архитектором. Он создаст произведения, полные национального своеобразия, только тогда, когда будет решать *современные* задачи, воплощать *современные* образы, а не имитировать памятники прошлого и пытаться «увязать» их формы с композицией и структурой современного сооружения. Не к стилизациям более или менее эффектным должен стремиться архитектор, а к созданию полноценного стиля, стиля, выражающего все богатство нашей новой архитектуры — национальной по форме, социалистической по содержанию.

Уроки деятельности многочисленных архитекторов второй половины XIX века, старавшихся в течение ряда десятилетий создать «русский стиль» путем простого подражания формам и деталям старого русского зодчества, в итоге создавших только псевдорусскую стилизацию,— эти уроки должны быть внимательно учтены нашими архитекторами, стремящимися серьезно и творчески подойти к проблеме национальной архитектуры. [...]

ЗА СОЦИАЛИСТИЧЕСКУЮ ОРГАНИЗАЦИЮ ТРУДА АРХИТЕКТОРА[8]. 1940 г.

[...] Нам нужно окончательно искоренить из нашей среды некоторые слишком глубоко засевшие предрассудки. Имеется еще немало архитекторов, которые считают, что труд советского зодчего есть исключительно «творческая функция», что он не поддается никакой регламентации, что всякие требования четкого графика, нормированного рабочего дня и трудовой дисциплины только мешают работе. Не надо далеко ходить за примерами, чтобы доказать этим сторонникам идеи «свободного творчества», что во все века величайшие мастера художественной культуры творили именно в рамках организованного, до отказа уплотненного рабочего дня. Рабочий день Микеланджело был настолько загружен, что у него не оставалось времени даже для минимальной заботы о себе. Леонардо да Винчи работал от ранней зари и до поздней ночи, не только создавая замечательные произведения искусства, но и выполняя различные инженерные работы, математические выкладки и пр. А. С. Пушкин в свою «болдинскую осень» установил четкий трудовой распорядок не только в дневные часы, но зачастую и во время ночного отдыха. Достоевский работал над величайшими своими романами, не отрываясь от письменного стола весь день и часть вечера в течение многих и многих месяцев и годов. Крупнейшие мастера-режиссеры нашей страны, Вл. Ив. Немирович-Данченко и другие, работают, укладывая свои творческие планы в рамки строго нормированного рабочего дня. Репетиции, которые для них не являются только отправлением служебных обязанностей, но подлинной ареной творческого, окрыленного труда, начинаются и кончаются в твердо установленные производственным графиком театра часы. Эти мастера не только не испытывают от регламентации рабочего дня никаких неудобств, но, наоборот, именно этот твердый распорядок работы содействует максимальной эффективности их творческих усилий.

Архитектор является мастером, в творчестве которого объединены художественные, технические и научные элементы. Следовательно, архитектор не только может, но и обязан организовать свой трудовой процесс, придать ему наиболее производительные организационные формы. [...]

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ АРХИТЕКТУРНОГО ТВОРЧЕСТВА[9]. 1946 г.

[...] Труд архитектора во многом отличается от труда литератора. Архитектор не может по собственному почину задумать и спроектировать здание. Тем менее он в состоянии самостоятельно, ни с кем

не считаясь, осуществить свой замысел в натуре. Он должен сперва получить заказ-задание на проектирование. Бывают случаи, когда архитектору не заказывают, не дают возможности строить. Бывает и так, что его проект не утверждается или перерабатывается на основе неправильных указаний, в результате чего в натуре замысел зодчего искажается. Таких случаев сколько угодно.

Отсюда ясно, что проектные организации и учреждения, ведающие делами архитектуры, в свою очередь несут ответственность за отставание архитектурного творчества от требований жизни, за бумажное проектирование со всеми сопутствующими явлениями. Если в этих организациях и учреждениях нет твердых идейно-творческих установок, если они не умеют правильно ориентировать, расставить и использовать архитектурные кадры, если они не в состоянии дать верное направление творчеству зодчего, это неизбежно сказывается на успехах всего фронта архитектуры. [...]

ДВА ВОПРОСА АРХИТЕКТУРНОЙ ТЕОРИИ[10]. 1947 г.

[...] Мы должны твердо усвоить исходное положение о том, что в центре всей архитектурной деятельности находится современность, наша советская действительность, интересы Советского государства и советских людей. Наша современность требует своих архитектурных средств, своих архитектурных образов, своих приемов решения архитектурных задач, глубоко отличных от всего, что было сделано в прошлом.

Великие традиции, созданные прогрессивными явлениями старой архитектуры, должны быть развиты и оплодотворены нами в духе смелого новаторства, так, чтобы они могли служить современности.

Но наши теоретические работы ни в коем случае не должны ограничиваться только разработкой общих проблем советской архитектуры. Существенной частью нашей теории должно явиться раскрытие объективных законов построения архитектурного организма, законов и правил, которые составляют, если можно так выразиться, грамматику архитектуры. Ведь и для композитора совершенно обязательным является твердое усвоение основ музыкальной композиции. Но эта теория музыкальной композиции не есть нечто неподвижное. Она развивается, и ее современное состояние далеко не похоже на то, каким оно было во времена Гайдна или Бетховена. Она использует те достижения науки в области музыки, которые были освоены в виде объективных законов построения музыкального произведения.

В архитектуре, которую очень часто сравнивают с музыкой, эти объективные законы, музыкальные аккорды, формы и их мелодиче-

ское разрешение тоже имеют место, и все большие мыслители и архитекторы понимали значение этих законов.

Существует много работ, которые рассматривают отдельные вопросы теории архитектурной композиции. Общий недостаток этих работ в том, что они касаются теоретических вопросов вне зависимости от художественного образа архитектурного произведения. Между тем известно, что для создания архитектурного произведения и масштаб, и метр, и ритм, и пропорции являются лишь средствами, подобно тому как учение о мелодии, о цезуре, об аккордах и тональности является лишь средством для построения музыкального произведения.

Недостаток этих работ состоит еще и в том, что ни одна из них не поставила в тесную органическую связь и зависимость гармонические ряды или масштаб сооружения с идейным содержанием образа. Еще нет теории композиции, которая дала бы в руки архитектора некоторые законы построения архитектурного организма в зависимости от его идейного содержания, в зависимости от его жанра.

В нашей архитектурной практике сплошь и рядом наблюдается пассивное, подражательное отношение к наследству, некритическое перенесение в нашу действительность чуждых ей, отживших форм и приемов старой архитектуры. Получается, что не прошлое служит интересам настоящего, а, наоборот, настоящее, его нужды и интересы приносятся в жертву готовым образцам и канонам, созданным в прошлом. Это ведет прямой дорогой к формализму и к формалистической трактовке классики. Именно таким формалистическим подходом характеризуются многие работы наших архитекторов, выполненные в духе стилизации, имитирующие или варьирующие те или иные формы старого зодчества.

Задача нашей теории — показать, как следует использовать архитектурное наследство с тем, чтобы из этого наследства усваивать и развивать его прогрессивные жизненные элементы, отбрасывая все устаревшее, все то, что тянет нашу архитектуру назад.

Современная теория советской архитектуры не может не ввести существенные поправки в те законы образования архитектурного организма, которые были установлены классиками античности и Возрождения.

Разработка вопросов архитектурной композиции и того, что можно назвать архитектурной грамматикой, имеет особое значение в связи с актуальнейшей задачей резко поднять качественный уровень нашей архитектурной практики, резко повысить мастерство всей массы советских архитекторов. Это особенно важно, в частности, для борьбы за высокий художественный вкус, против низкопробной, пошлой архитектуры.

ОТ СЛОВ ПЕРЕЙТИ К ДЕЛУ [11]. 1955 г.

[...] Некоторые растерявшиеся архитекторы, наблюдая мощный разворот типового проектирования, недоуменно спрашивают: что же нам осталось делать? Ведь многие типовые проекты уже разработаны, и речь теперь или в будущем может идти только о ремесленной привязке их. Поистине нелепая постановка вопроса! Именно в условиях строительства по типовым проектам возродится роль архитектора как градостроителя. Сейчас, как никогда ранее, потребуются от архитектора творческая инициатива, изобретательность и мастерство, способность к коллективному труду — рука об руку с конструкторами, строителями, технологами. Новые композиционные приемы застройки магистралей и жилых кварталов с учетом инсоляции и рельефа местности, правильное размещение школ, детских учреждений, магазинов, гаражей, мастерская организация внутриквартального пространства — все эти сложные задачи ныне, в условиях типового строительства, будут решаться не столько на ватмане, за чертежным столом, сколько на месте строительства.

А когда архитектор придет на стройку, он, обогащенный опытом, с предельной ясностью будет знать, в каком направлении надо далее вести работу по усовершенствованию и созданию новых типовых проектов домов, школ, клубов, больниц, новых, более передовых систем застройки города.

Архитекторы не могут, не должны быть пассивными наблюдателями происходящего ныне гигантского процесса развертывания нашей строительной индустрии. Они не должны выжидать, пока промышленность выполнит заботливо предусмотренную партией и правительством программу увеличения производства железобетонных изделий, крупных блоков, отделочных и кровельных материалов, сборных перегородочных плит и гипсовых изделий, пока появится изобилие высококачественной скобянки, хорошей столярки и других предметов оборудования квартир.

На первое время, до коренных преобразований, Союз архитекторов и проектные организации должны прикрепить к домостроительным заводам, к предприятиям промышленности строительных материалов, к мебельным и обойным фабрикам лучших архитекторов и конструкторов. Они придут на заводы не в качестве «капризных» заказчиков, а в качестве помощников и советчиков технолога, кровно заинтересованных в успешном ходе производства, в отличном качестве заводской продукции.

Долгое время продолжался в архитектуре застой. Теперь каждый архитектор ищет для себя ответа на главный вопрос: в чем состоит для него и для всех советских архитекторов положительная про-

грамма конкретных и немедленных действий. Мне кажется, что ответ этот в одном слове: новаторство. Но новаторство не выдумывают, не изобретают, оно появляется только тогда и там, где есть связь с общенародной, общегосударственной жизнью, знание ее и горячее желание ответить на ее запросы. Тогда появляется и смелость, без которой нельзя опрокинуть рутину. Новаторство есть честный, квалифицированный и смелый ответ на запросы действительности.

[...] Вопросы громадного практического значения нельзя правильно разрешить без ясного теоретического их осмысления. Странно слышать возникающие порой полуобывательские или ученосхоластические споры и диспуты на тему: нет ли угрозы искусству в том, что от зодчего требуют безусловной ответственности за стоимость, сроки и методы строительства?

Главное для большинства зодчих давно ясно. Архитектура представляет собой сложное единство, она вызвана к жизни утилитарными потребностями человека и одновременно отвечает потребности человеческого духа в красоте. Но каждому, кто хоть немного сведущ в основных положениях марксистской диалектики, ведомо и то, что в этом сложном единстве содержания и формы архитектуры, как и в любом другом явлении, рассматриваемом с точки зрения взаимосвязи содержания и формы, наиболее революционно, наиболее подвижно, наиболее значимо именно содержание.

В этом качестве содержания и заложен источник движения, источник развития.

примечания

[1] С октября 1935 г. по конец января 1936 г. в Греции, Италии и Франции находилась группа аспирантов факультета архитектурного усовершенствования Академии архитектуры СССР, направленная в эти страны для изучения классической и современной архитектуры. Группу возглавлял К. С. Алабян. Статья «Итоги заграничных командировок» была опубликована в «Архитектурной газете» № 9 от 12 февраля 1936 г.

[2] Оргкомитет Союза советских архитекторов СССР активно готовился к своему Первому Всесоюзному съезду. К. С. Алабяну как первому секретарю оргкомитета приходилось часто выступать в печати по различным проблемам советской архитектуры. Статья «Перед Всесоюзным съездом» была опубликована в журн. «Архитектура СССР» № 2 за 1936 г.

[3] 12 февраля 1936 г. было опубликовано Постановление СНК СССР и ЦК ВКП(б) «Об улучшении строительного дела и удешевлении строительства». Статья К. Алабяна «Годовщина исторического постановления» была опубликована в «Архитектурной газете» № 9 от 12 февраля 1937 г.

[4] В порядке подготовки к Всесоюзному съезду советских архитекторов СССР в марте 1937 г. было проведено расширенное заседание всесоюзного и московского оргкомитетов с активом московских архитекторов, на котором

с докладом выступил К. Алабян. Доклад был опубликован в «Архитектурной газете» № 17 от 23 марта 1937 г.

[5] В июне 1937 г. состоялся Первый Всесоюзный съезд советских архитекторов СССР. С основным докладом на съезде выступил К. С. Алабян. Доклад был опубликован в «Архитектурной газете» № 41 за 18 июня 1937 г.

[6] Из статьи в «Архитектурной газете», 1938, декабрь.

[7] К. С. Алабян был организатором и бессменным редактором журнала «Архитектура СССР» с 1933 по 1948 г. Он часто выступал в журнале с передовыми статьями. Статья «Большие творческие задачи» была опубликована в «Архитектуре СССР» № 8 за 1940 г.

[8] Из статьи в журнале «Архитектура СССР», 1940, № 9.

[9] Из статьи в газете «Советское искусство», 1946, 25 октября.

[10] Из статьи в газете «Советское искусство», 1947, 7 октября.

[11] Из статьи в «Строительной газете», 1955, 2 октября.

ВЛАДИМИР ИГНАТЬЕВИЧ ЗАБОЛОТНЫЙ

(1898—1962)

Успехи архитектуры Советской Украины в 1940—1950 годы связаны с именем В. И. Заболотного. Автор здания Верховного Совета УССР в Киеве (1936—1940), в послевоенное десятилетие становится во главе Академии архитектуры Украины. Он оказывает большое влияние на развитие научно-исследовательской работы в области истории искусства и архитектуры.

Родился В. И. Заболотный 13 августа 1898 года в селе Корань близ Переяслава на Полтавщине в семье сельского ремесленника. В 1919 году закончил гимназию в Переяславе. По путевке военкома был направлен на учебу и в 1921 году поступил в Киевский архитектурный институт. Здесь он занимался под руководством П. Ф. Алешина, увлекавшегося в 20-е годы конструктивизмом и приобщившего к нему своих учеников. Еще будучи студентом, Заболотный принимает участие в ряде конкурсов (так, в 1925 г. ему была присуждена вторая премия за проект памятника В. И. Ленину в Киеве). В 1928 году Заболотный защитил дипломный проект «Профилакторий на 500 мест», решенный в духе функционализма. Как один из наиболее способных

выпускников института Заболотный был оставлен при кафедре архитектуры. Одновременно он проходил хорошую школу рабочего проектирования в мастерской профессора А. М. Вербицкого, участвуя в разработке чертежей для Киевского железнодорожного вокзала.

Самостоятельная работа Заболотного как градостроителя начинается в филиале Гипрограда, где он создает генеральные планы городов Черкассы, Кременчуг, Коминтерновск, Днепродзержинск, а в 1934 году разрабатывает генеральный план и проект детальной планировки и застройки административного центра города Кривой Рог.

В проекте административного центра города В. И. Заболотный проявил подлинную зрелость и незаурядную принципиальность. Замысел был основан на четкой композиции пространства, решенного в виде парковой зоны, которую строго и торжественно окаймляли протяженные и изящные по формам общественные здания. В центре красивого партера свободно расположилось здание театра, отмеченное чертами пластики зрелого конструктивизма. Не случайно тринадцатью годами позже, в период, когда конструктивизм вызывал резкую критику, исследователи, оценивая эту работу, не могли не отметить, что «здесь чувствовалась уже рука художника, пусть даже ограниченного аскетическими рамками избранного им стиля, но свободно и легко оперирующего объемами». Однако наибольшим достоинством проекта центра Кривого Рога становится не только пластичность объемов, но и совершенство пространства, в композицию которого объемы вошли легко и органично, создав нерасторжимое целое, одухотворенное мыслью мастера. К сожалению, из рассматриваемого проекта оказались осуществленными лишь два жилых квартала, имеющих строчную застройку.

В 1932—1933 годах В. И. Заболотный строит Дворец культуры металлургического завода в Днепродзержинске, а также здание Облпотребсоюза в Виннице. Несколько позже он создает проект и частично осуществляет строительство корпуса Польского педагогического института в Киеве. Проекты эти выполнены еще с позиций конструктивизма, но в следующие годы он ищет иные пути. Об этом свидетельствуют четыре жилых дома и ряд небольших общественных зданий в Киеве. Приступая к освоению форм неоклассицизма, Заболотный совместно со своими учениками из Киевского инженерно-строительного института строит ряд павильонов, кинотеатр и кукольный театр в Парке пионеров. Важными этапами на этом пути становятся два конкурсных проекта планировки и застройки Правительственного центра для Киева, созданные в 1934—1935 годах, в которых он вплотную подходит к трудной задаче — решению полноценного художественного образа советского административного здания.

С 1936 по 1940 год В. И. Заболотный проектирует и строит наиболее значительное произведение своей жизни — здание Верховного Совета УССР в Киеве. Оно размещено на одной из возвышенных частей Киева — Печерске, в сложной градостроительной ситуации, рядом с огромным и величественным домом Совета Министров УССР (архитекторы И. А. Фомин и П. В. Абросимов) и небольшим, утопающим в зелени Мариинским дворцом, созданным в XVIII веке. Зодчий с большим тактом вписывает трехэтажный корпус Верховного Совета УССР в окружение. План здания представляет собой прямоугольник размерами 75,5×47,0 *м*, с выступающими ризалитами лестниц, между которыми на всех четырех фасадах протянулись колоннады модернизированного коринфского ордера.

Композиционная цельность всех фасадов определена центричностью плана, средину которого занимает Сессионный зал заседаний, перекрытый куполом. Центральный зал окружают вестибюли, холлы, кулуары, свободно перетекающие один в другой, и система рабочих помещений. Снаружи здание сияет белизной стен, которую подчеркивают глубокие тени под портиками. Темный лабрадоритовый цоколь способствует этому эффекту. Здание Верховного Совета УССР неизменно вызывает впечатление гармоничности, что обеспечивается тонким равновесием масс, изысканностью пропорций, общей масштабностью. Интерьеры здания светлы, парадны и вместе с тем лишены претенциозной пышности.

В трудный период Великой Отечественной войны В. И. Заболотный создает в Уфе проект двухэтажного жилого дома из демпферного гипса и многократно осуществляет его в строительстве. Одним из первых в СССР он создает образец сборного жилого дома, в архитектуре которого ярко выявились черты украинской национальной архитектуры в новаторской, а не традиционной трактовке.

После возвращения В. И. Заболотного в Киев его избирают первым президентом Академии архитектуры УССР. На этом посту зодчий ведет большую работу по организации научных исследований по архитектуре на Украине, вносит значительный вклад в формирование киевской архитектурной школы 40—50-х годов, в застройку Киева, в дело возрождения архитектурной керамики, развертывание работ по переходу к индустриализации строительства. В 1945—1947 годах он восстанавливает пострадавшее во время войны здание Верховного Совета УССР, а также осуществляет пристройку к нему полукруглой части, разрабатывает ряд конкурсных проектов, а

также строит здание Украинского кооперативного союза на Крещатике.

В. И. Заболотный был крупным педагогом, работавшим в Киевском художественном и Киевском инженерно-строительном институтах. Начиная с 1955 года Заболотный руководит отделом народного творчества в Институте истории и теории архитектуры при Академии строительства и архитектуры УССР. До последних дней жизни Владимир Игнатьевич делает многое для издания двухтомных «Очерков истории архитектуры УССР», однотомника «Очерки истории украинского искусства» и шеститомной «Истории украинского искусства».

Умер В. И. Заболотный 3 августа 1962 года.

Высказывания В. И. Заболотного по вопросам архитектуры жилых и общественных зданий, градостроительству, индустриализации строительства, развития национальных форм в архитектуре сосредоточены в ряде его статей и выступлений, отрывки из которых мы приводим в переводе с украинского В. В. Чепелика.

СОЧЕТАТЬ ТЕОРИЮ С ПРАКТИКОЙ [1]. 1941 г.

Воспитание высококвалифицированных зодчих требует изменения существующей системы учебной производственной практики учащихся архитектурных вузов.

Интересна в этом отношении практика американских архитектурных школ. На специально отпущенные средства учебное заведение приобретает строительный участок и строит на нем те или иные сооружения, преимущественно жилые дома. Строительные работы выполняются здесь непосредственно студентами под руководством квалифицированных мастеров, которые строго придерживаются учебного плана, разработанного профессурой. Построенное сооружение продается и на вырученные средства подготавливается такое же новое «учебное строительство».

В наших условиях нет, конечно, никакой надобности в подобной практике. Перед советскими вузами может быть поставлена более широкая и почетная задача — сочетать учебные потребности вузов

и производственные задачи отдельных строек для достижения более высокого качества и учебной работы и строительства отдельных сооружений. [...]

Готовятся программы и задание для разработки на дипломном проекте планировки колхоза и проектов основных его сооружений. Предполагается поездка на указанные стройки для учебно-строительной практики нескольких групп учащихся, творческая проектная работа которых будет использована в намеченном строительстве.

Особо интересные задачи стоят перед художественным институтом, перед его архитектурным, живописным и скульптурным факультетами. Обычно основная масса студенческих работ, иногда творчески интересных и хорошо разработанных, идет в академические архивы или уничтожается ввиду невозможности хранить их.

При самом сознательном отношении учащегося к своей академической работе он не может примириться с мыслью, что его творение может быть уничтожено. Это снижает творческий энтузиазм.

Учащийся художник-монументалист, решая свою задачу по мозаике, фреске знает, что хорошее качество его работы обеспечит ей место в общественном здании и иногда, может быть, в своем колхозе, где будет являться культурной ценностью. То же будет ощущать и архитектор и скульптор, создавая и само сооружение в целом и детали его — орнаменты, барельефы, отдельные скульптуры на разные темы из жизни советского народа, скульптуры лучших людей страны.

Выполнение на месте самим автором своих работ или же непосредственное участие в их выполнении создаст не только стимул к развитию у учащегося творческой энергии и инициативы, но и даст творческому работнику уверенность, что с самого начала своей учебы он ощущает под ногами реальную почву. Повышается в учебной работе ответственность и учащегося и его руководителя. [...]

ВОССТАНОВЛЕНИЕ КИЕВА — ВСЕНАРОДНОЕ ДЕЛО[2]. 1945 г.

Недавно, после четырехлетнего перерыва, в Киеве состоялся пленум архитекторов Советской Украины, в работе которого приняли участие гости из Москвы, Ленинграда и других городов Советского Союза — академики Щусев, Алабян, Руднев, Оль, Левинсон, Чернышев и другие. Многие из гостей в Киеве были впервые.

В своих выступлениях на пленуме мастера архитектуры рассказали о сильном впечатлении, которое произвел на них Киев. Несмотря на огромные разрушения, причиненные городу врагом, все наши гости были увлечены Киевом.

Чем же Киев производит на приезжих такое сильное впечатление?

Наших гостей увлекает неповторимая живописность киевских гор, неожиданная их многоцветность, Днепр, зеленые массивы — все то, что определяет пейзаж, все то, что сберег Киев от своей многовековой истории. Этого не может не чувствовать каждый подлинный архитектор, увлеченный красотой Киева и желающий направить свои творческие силы на восстановление столицы Советской Украины. [...]

[...] Нам нужно высоко поднять архитектурные качества наших массовых сооружений, в которых уютно и красиво будут жить советские люди. [...] Огромные разрушения, нанесенные врагом, требуют быстрого восстановления. Мы не можем так строить, как раньше. Мы должны перейти к широкой индустриализации строительства.

Киев — зеленый город. Все знают, что зелени в нем много. Однако в действительности дело обстоит совсем не так. По нашим санитарно-гигиеническим нормам зелени в Киеве не хватает. Поэтому мы должны использовать каждую пядь земли для зеленых насаждений, обогатить палитру зеленого пейзажа, культивировать новые породы растений — прекрасную декоративную рябину, липы, пирамидальные тополя, каштаны, дубы и другие. Тем более что Украина гордится своими парками. [...]

[...] Если говорить о новом Киеве, то именно строительство Крещатика должно задать тон всему городу. [...]

Архитектура Крещатика должна быть более разнообразной. Нельзя поручить планировку Крещатика одному лицу. Будет однообразно, скучно. Здесь должно проявляться широкое разнообразие архитектурных мыслей.

Крещатик лежит в долине между двумя живописными холмами. И композиция зданий должна отразить рельеф, подчеркнуть его, а хорошие здания украсят эти холмы.

Учитывая, что Крещатик прекрасно инсолируется, необходимо помнить об игре света и теней в различное время дня, а следовательно, и о цвете материалов. Монументальные здания будут чередоваться с сооружениями малых форм — открытыми кафе, киосками и тому подобным. Зелень холмов должна в некоторых местах естественно вливаться в Крещатик, что позволит на коротких участках отдохнуть, воспользоваться тенью здесь же на улице.

Крещатик не должен иметь характера строго официального, за исключением таких мест, как, например, будущая площадь в районе Горсовета, площадь Калинина. Однако и эти площади должны отличаться, так сказать, демократическим характером. Нельзя себе представить строгого и прямого выхода Крещатика к Днепру через парк Пионеров. Крещатик в этой части должен переходить в зеленую чашу парка. Выходы необходимы и к парку и к Днепру, они должны

основываться на принципах свободного построения пейзажа с учетом рельефа местности, зелени и тому подобного. [...]

Перед началом строительства и Крещатика и метро необходимо провести грандиозную, глубоко продуманную подготовку. [...]

Скажу о проектах. Мы должны так прорабатывать все свои чертежи, чтобы каждая деталь имела точную подгонку, укладывалась, как говорят, впритирку. Наши проекты должны быть такими же точными, как и проекты в самолетостроении. Поэтому в деле проектирования поспешность недопустима. До того времени, пока не будут разработаны чертежи до наимельчайших деталей, к строительству приступать нельзя. [...]

О ЖИЛИЩНОЙ АРХИТЕКТУРЕ[3]. 1946 г.

Задачи жилищной проблемы разнообразны, ответственны и тесно связаны одна с другой. Особенно ответственна задача — дать жилищное строительство пятилетки высокого качества. Архитектура жилища должна отражать великие творческие способности украинского народа. Глубокое знание народного творчества, его традиций, декоративно-орнаментальных форм должно быть изложено в современной архитектуре языком современности. Это дело нелегкое, оно требует больших творческих способностей. [...]

О ЖИЛЫХ САТЕЛЛИТАХ ГОРОДОВ[4]. 1946 г.

Жилищное строительство в районных центрах, рабочих поселках, колхозах не создает особенных трудностей при выборе участков для него. Но совершенно по-иному обстоит дело в таких крупных городах, как Киев, Харьков, Днепропетровск, Одесса и во многих других. Вот почему, отводя здесь районы для застройки малоэтажным жильем, нужно особенно точно учитывать будущее развитие этих городов и ближайшие потребности в перепланировке улиц, площадей, магистралей, реконструкции целых районов, организации систем благоустройства (обслуживания) и других условий.

Для многих городов правильный выбор районов малоэтажного организованного жилищного строительства есть вопрос первостепенный. Потому что наряду с выделением районов строительства в городской черте следует проанализировать возможность и целесообразность организации жилых пригородов. Размещенный вблизи города, имеющий удобную транспортную связь (существующую или запроектированную на ближайшее время), такой жилой «сателлит» города будет иметь ряд значительных преимуществ. Эти преимущества заключаются в том, что в таком случае легче и удобнее ор-

ганизовать строительство на базе местных строительных материалов, потребуется меньше транспортных средств для подвозки их; местность для жилищного строительства можно выбрать наиболее здоровую и красивую; в условиях малоэтажного строительства поселки следует благоустраивать постепенно: при одних и тех же затратах создаются более здоровые условия для жизни.

Совершенно ясно, что в каждом отдельном случае только после всестороннего изучения вопроса можно выявить все преимущества и недостатки организации подобных жилых пригородов вблизи больших городов. [...]

О ЗАДАЧАХ ВОССТАНОВЛЕНИЯ КИЕВА[5]. 1946 г.

[...] Из общих задач деятельности Академии следует отдельно рассмотреть научно-исследовательскую работу по восстановлению Киева. Архитектура восстановленного Киева, столицы Украины, центра научной архитектурной мысли и творческой практики, будет образцом для других городов нашей республики. Разработанные творческие, теоретические и практические предложения для всех видов строительства Украины будут реально опробированы в Киеве и, наряду с теми, которые специально созданы для Киева, станут образцом для других городов Украины. Киев станет как бы огромным строительным полигоном-выставкой. Тут будут созданы образцы украинской советской архитектуры, монументальной скульптуры, живописи. Благоустройство Киева, его садов и парков будет примером передовых идей по благоустройству наших городов в современных условиях. [...]

ПОДГОТОВКА АРХИТЕКТУРНЫХ КАДРОВ В УССР[6]. 1948 г.

Развитие советской архитектуры как великого искусства — национального по форме и социалистического по содержанию — ставит перед архитектурной школой задачи воспитания архитектора широкого профиля, подготовленного к решению творческих проблем советского стиля и к овладению творческим методом социалистического реализма. Архитектор должен быть подготовлен к решению комплексных задач градостроительства, к проектированию и осуществлению в натуре зданий различного назначения — от малоэтажного жилища до огромных общественных зданий — и обладать глубоким пониманием и творческими навыками в области синтеза искусств (архитектуры, скульптуры и живописи). Будучи идейно всесторонне вооруженным в своем творчестве, архитектор наряду с функциональным решением каждого объекта должен иметь все

данные для создания на высоком художественном уровне как внешнего вида, так и внутренней архитектуры и оборудования здания.

Такой широкий профиль архитектора-зодчего потребует прежде всего идейно-политического развития и высокого уровня художественного воспитания как в изучении прогрессивных примеров и опыта всемирной культуры прошлого, так и особенно отечественной культуры и достижений советской техники, науки, архитектуры и искусства.

Советское зодчество для комплексного решения своих проблем, то есть не только отдельных зданий, но и целых улиц, кварталов, районов и городов, требует от архитектора серьезных знаний и навыков во всех вопросах архитектуры и градостроительства.

Неотъемлемой частью воспитания архитектора, необходимым средством полноценного творчества, которое стояло бы на уровне современных достижений строительной техники, а также для полноценного осуществления в натуре творческих предложений архитектора необходимо овладеть комплексом инженерно-технических знаний, включая смежные отрасли (санитарную технику, акустику и пр.), а также практическими навыками в строительстве. Овладение техникой должно не суживать, а, наоборот, расширять творческие возможности архитектора, помогая ему в создании новых архитектурных форм и деталей в соответствии с развитием индустриальных методов строительства на основе новых строительных материалов. Наряду с этим овладение техникой должно помочь архитектору ставить перед техникой новые задачи, обусловленные развитием советской архитектуры. Это требует всестороннего развития архитектора, а не узкого профиля подготовки, что обеспечивает преимущественно одну из сторон — художественную или техническую. Совершенно очевидно, что подготовка архитектора-зодчего широкого профиля (а именно этот профиль необходим для высококачественного разрешения задач советской архитектуры) на протяжении пяти лет из лиц, которые окончили школы-десятилетки и не получили предварительной художественной или технической подготовки, — невозможно.

Однако подготовка архитекторов-зодчих, которая требует, несомненно, продленного срока учебы и особых методических указаний на протяжении всего периода учебы студента на специальных факультетах или в отдельной высшей архитектурной школе, не только не исключает, а, наоборот, должна предусматривать существование и развитие специальных факультетов в развернутой сети инженерно-строительных вузов, которые обеспечивали бы удовлетворение широких запросов строительства в нашей стране квалифицированными кадрами инженеров-строителей и специалистов с профилем гражданских инженеров. [...]

АРХИТЕКТУРА НАЧИНАЕТСЯ С ЖИЛИЩА[7]. 1953 г.

В социалистическом государстве жилищное строительство является составной частью всего городского строительства, которое осуществляется на основе единого народнохозяйственного плана. Новое жилищное строительство и реконструкция существующих кварталов должны проводиться в рамках комплексного развития городов и сел [...] по заблаговременно составленным проектам детальной планировки. Этот принцип позволяет вести застройку по единому композиционному замыслу и способствует созданию целостных архитектурных ансамблей, повышающих общий уровень архитектуры города. Комплексная застройка позволяет целесообразнее осуществлять благоустройство жилых кварталов. Такая застройка экономически более выгодна, она в кратчайшие сроки формирует архитектуру отдельных районов города.

Для разумного решения этих вопросов важное значение имеет научно обоснованное и отраженное в планировке зонирование жилой застройки в зависимости от этажности. [...]

Игнорирование этого градостроительного принципа в ряде случаев привело к снижению плотности застройки, значительно повышающей стоимость коммунального строительства и эксплуатации города, или способствовало размещению многоэтажных кварталов в отрыве от основной городской застройки. [...] Для наиболее эффективного использования средств, отпускаемых на жилищно-коммунальное строительство, необходимо принять меры для преимущественного размещения его в границах существующей застройки города. Это позволит улучшить архитектуру населенного пункта и снизить общие затраты на городское строительство на 20—25 процентов. [...]

[...] Новые условия жилищного строительства и возрастающие требования к удобству и красоте жилых домов выдвигают ряд теоретических проблем архитектуры жилища. Теоретический фронт советской архитектурной науки все еще продолжает отставать. [...]

[...] Украинская архитектурная наука еще не ведет решительной борьбы с излишествами, украшательством, граничащим с формализмом. Не ведется также достаточной борьбы с упрощенчеством в архитектуре и колористической монотонностью, примером чего могут служить некоторые поселки Донбасса.

Украинский народ предъявляет нам справедливые требования — освоить и развивать в архитектурных произведениях достижения украинского национального искусства, отразить идею дружбы народов. Национальная форма новых архитектурных произведений не может развиваться по пути слепого копирования архитектурных

образцов прошедших эпох и чисто декоративного применения орнаментов и деталей, заимствованных из образцов народного творчества. [...]

Разработка вопросов национальной формы и становления советского архитектурного стиля социалистического реализма требуют решения вопросов архитектуры нового типа крупнопанельных и крупноблочных жилых домов. Их архитектура должна стать дальнейшим этапом развития всего советского зодчества и градостроительства. Для жилых комплексов, которые сооружаются с учетом максимального удовлетворения материальных и культурных потребностей советских людей, должны быть найдены новые архитектурные формы. [...]

примечания

[1] Из статьи в газете «Советская Украина», 1941, 13 июня.
[2] Из статьи в газете «Київська правда», 1945, 1 августа. Пер. с укр. В. В. Чепелика.
[3] Из статьи «Жилищное строительство на Украине и задачи архитектурно-строительной науки» в журнале «Архітектура і будівництво», 1953, № 4. Пер. с укр. В. В. Чепелика.
[4] Из той же статьи.
[5] Из статьи «Задачи Академии архитектуры УССР в 1946—1950 гг.» в журнале «Вісник Академії архітектури УРСР», 1946, № 1. Пер. с укр. В. В. Чепелика.
[6] Из статьи в журнале «Вісник Академії архітектури УРСР», 1948, № 2. Пер. с укр. В. В. Чепелика.
[7] Из статьи «Жилищное строительство на Украине и задачи архитектурно-строительной науки» в журнале «Архітектура і будівництво», 1953, № 4. Пер. с укр. В. В. Чепелика.

МИКАЕЛ ДАВИДОВИЧ МАЗМАНЯН

(1899—1971)

М. Д. Мазманян — один из ведущих зодчих, практик и теоретик новаторской школы армянской архитектуры, которая сформировалась в конце 1920-х — начале 1930-х годов в борьбе со стилизацией и эклектикой.

После получения среднего образования М. Д. Мазманян едет в Москву и поступает во Вхутемас на архитектурный факультет, где занимается в мастерских Н. А. Ладовского и А. А. Веснина. Под их руководством он осваивает творческие принципы рационализма и конструктивизма, пытаясь найти пути органического сочетания новой архитектуры с национальными особенностями своей республики (студенческие проекты — театр в Ереване, жилые дома для Армении).

Еще в период учебы М. Мазманяна во Вхутемасе, в середине 1920-х годов, в Армении складывается течение «неоармянский стиль» (Н. Буниатян, А. Таманян и др.), основой творческой концепции которого было стремление объединить местные традиционные архитектурные формы и декор с композиционными приемами классицизма.

В 1928—1929 годах в Армении разгорелась острая дискуссия по проблемам разви-

тия архитектуры. С резкой критикой «неоармянского стиля» выступила группа молодых архитекторов во главе с талантливыми выпускниками Вхутемаса М. Мазманяном, Г. Кочаром и К. Алабяном, которые противопоставили стилизации в «национальном духе» новаторские поиски с учетом местных особенностей.

В ходе полемики со сторонниками «неоармянского стиля» (диспуты о национальной архитектуре, статьи в периодической печати, общественное обсуждение проектов и т. д.) молодые архитекторы сплотили вокруг себя большой коллектив.

За короткий срок в Армении сформировалась новаторская национальная архитектурная школа, которая уже в 1929 году стала определять творческую направленность архитектуры республики.

Теоретическое кредо школы было разработано М. Мазманяном и изложено им в статьях, опубликованных в 1928—1929 годы в центральной и местной печати. В них Мазманян обосновывает позиции архитекторов-новаторов по проблеме соотношений национального и интернационального в архитектуре, развивая и уточняя, в соответствии с местными особенностями Армении, теоретические положения, выдвинутые ранее конструктивистами.

Подвергая резкой критике теорию и практику «неоармянского стиля», М. Мазманян в то же время говорит о необходимости изучать методы работы мастеров прошлого. По его мнению, архитектурные формы нельзя выводить лишь из конструкции и строительного материала. Он пишет, что интернациональные тенденции современной архитектуры должны получить различную национальную окраску в зависимости от конкретных бытовых и климатических условий и природного окружения. При этом особое значение Мазманян при-

давал традициям народного зодчества, противопоставляя их дворцово-культовой архитектуре прошлого.

Считая, что постройки народного зодчества «удивительно удачно соответствуют в основном требованиям современной архитектуры», Мазманян новаторски интерпретирует их принципы в своих произведениях: своеобразное расположение характерных для местной архитектуры глубоких лоджий в городском многоквартирном «шахматном» доме в Ереване; проект дома-коммуны со сложным пространственным решением (террасные уступы, переходы на разных уровнях и т. д.), создающим отдаленные ассоциации с многоярусными горными селениями. (Оба проекта выполнялись совместно с К. Алабяном.) Удачно использован крутой рельеф для создания в проекте поселка Кафан оригинальных «многоэтажных» ступенчатых домов, каждая квартира которых имеет вход с улицы и все ее помещения находятся на одном уровне.

Сторонники новаторской армянской архитектурной школы в конце 1920-х — начале 1930-х годов создали большое количество проектов (жилые дома, больницы, клубы, дома Советов, административные здания, промышленные предприятия, дома отдыха и др.), многие из которых были осуществлены. В большинстве из них виден еще первоначальный этап освоения творческих принципов новой архитектуры. Однако в ряде произведений (прежде всего Мазманяна, Кочара и Алабяна, которые часто выступали втроем или вдвоем) уже ясно ощутимы зримые черты интенсивно формировавшейся в те годы новаторской армянской архитектурной школы. Знаменательным было то, что эта школа состояла из местных архитекторов, а ее лидеры освоили новую архитектуру на студенческой скамье и, хорошо зная местные особенности, с пер-

вых же шагов самостоятельной творческой деятельности приступили к новаторским поискам, принципиально отвергая стилизаторское использование традиционных форм.

М. Мазманян был наиболее влиятельной фигурой этой школы. Талантливый архитектор, теоретик и педагог, один из организаторов и первый директор Ереванского политехнического института (где одновременно преподавал на архитектурном отделении строительного факультета), он принимал активное участие в жизни творческих организаций республики и был одним из организаторов в 1929 году ОПРА Армении, а затем и Союза архитекторов Армении.

В конце 1920-х — начале 1930-х годов М. Мазманян активно работал как архитектор-практик. Среди созданных им в этот период проектов осуществлены: клуб строителей в Ереване, рабочий поселок им. Кирова в Ереване, больница в Кировакане, дом творчества писателей на острове Севан, здание геологического управления в Ереване и др. Среди неосуществленных проектов большой интерес представляют конкурсный проект памятника С. Шаумяну в Ереване, Дворец Труда в Ереване, планировка Ленинакана и др. *.

В начале 30-х годов, в связи с общим изменением направленности советской архитектуры, в частности, с усилившимся вниманием к освоению классического и национального наследия, в республике вновь получил развитие «неоармянский стиль». Это сказалось и на творчестве М. Мазманяна. В его произведениях 1930-х годов постепенно все большую роль стали играть традиционные композиционные приемы, архитектурные формы и декор.

* Осуществленные и неосуществленные проекты, как правило, выполнялись К. Мазманяном совместно с К. Алабяном и Г. Кочаром, а затем и с О. Маркаряном и С. Сафаряном.

С конца 1930-х до середины 1950-х годов Мазманян вел большую работу в Норильске, где участвовал в создании генерального плана города, проектировал жилые, общественные и промышленные сооружения, уделяя особое внимание разработке новых принципов планировки и застройки города в условиях Крайнего Севера. Вернувшись в Ереван, он разрабатывает проекты новых жилых районов города, реконструкции его центра и др. Последние годы жизни М. Мазманян руководил разработкой генерального плана развития Большого Еревана до 2000 года, который был утвержден и сейчас осуществляется.

О НАЦИОНАЛЬНОЙ АРХИТЕКТУРЕ [1]. 1928 г.

[...] Неисчерпаемым источником для пролетарской архитектуры явится (в противовес «национальным» историческим стилям) наша народная архитектура, крестьянские дома с их простыми, ясными, но в то же время исключительно конструктивными строениями. *Масса задач, хотя и примитивно, нашла свое решение в этих работах безымянных архитекторов — задач, которые связаны с бытом, пейзажем и особенностями климата.*

Удивительно удачно эти дома соответствуют в основном требованиям современной архитектуры. И если возьмем опыты стандартного жилища наших и европейских передовых архитекторов, поиски типа жилья, то увидим, что они имеют много общего с нашими сельскими домами в смысле простоты конструкции, ясности объемов и т. д.

Бесконечное разнообразие и богатство форм народной архитектуры всех стран в основе своей имеют очень много общих черт, невзирая на климатические особенности их: *ясность форм, конструктивность строения, коллективность принципов самого происхождения.* [...]

О НАЦИОНАЛЬНОЙ АРХИТЕКТУРЕ (ОПЫТ ПОСТАНОВКИ ВОПРОСА) [2]. 1929 г.

Развертывается невиданное в жизни национальных республик строительство. Перепланировываются и закладываются целые города, строятся рабочие поселки, новые деревни, народные дома и т. д. На первый план общественной жизни выдвигаются проблемы строи-

тельства. Среди них в настоящее время особо выделяются *вопросы о стиле и форме* архитектурных произведений и методах выработки новых архитектурных форм, соответствующих нашей эпохе.

Эти вопросы требуют немедленного решения, так как *исправить впоследствии сделанные промахи будет трудно и поздно.* Без твердых руководящих принципиальных положений двигаться вперед нельзя. *Вопросы формы в архитектуре — вопросы идеологии.* Вот почему они приобретают в наши дни такую актуальность. [...]

Армянская буржуазия мечтала создать свой «национальный» стиль в архитектуре, понимая под этим возрождение форм исторической армянской архитектуры. [...]

Буржуазия не была в состоянии создать органическую культуру в архитектуре. Она *механически* переносила формы и мотивы армянской исторической архитектуры, архитектуры церковно-феодальной, якобы создавая свою национальную архитектуру. Она противопоставляла эту архитектуру, как и всю национальную культуру, архитектуре и культуре других наций (грузин, тюрок и т. д.), боролась против «привнесенных элементов», против «чуждого» влияния. Натравляла этим одну нацию на другую и тем самым задерживала путь к общей интернациональной культуре.

Октябрьская революция вместе с буржуазией выбросила и ее понимание национальной культуры, национальной архитектуры. Очистила архитектуру от мусора старых стилей и выдвинула новые принципы строительства. Архитектура становится одним из организующих факторов нового быта и социалистического строительства. Предстоят гигантские задачи перед советской архитектурой, воплотить которые в своих формах не в силе все старые стили.

Однако под видом насаждения национальной культуры у нас на деле все еще проводятся мечтания армянской буржуазии — воссоздать историческую «национальную» архитектуру, «возродить забытые традиции». [...]

Под лозунгом насаждения «национальной» архитектуры, применяют к фасадам современных сооружений древнеармянский стиль церковно-феодальной архитектуры, *механически* перенося мотивы и конструктивные методы этой архитектуры в современность. Так, уже выстроены: здания Наркомзема и Сельхозбанка в Эривани, текстильная фабрика в Ленинакане, строятся народный дом в Эривани, киноателье и рабочие жилища и т. д. Центру следуют окраины. Для рабочих медного рудника Аллаверды в Армении выстроен новый клуб, о котором рабкор пишет: «Мало было у нас церквей, построили еще одну». А о здании Сельхозбанка в Эривани в профсоюзном органе «Ашхатанк» был напечатан следующий анекдотичный разговор:

Крестьянка — студенту. Что за новую церковь строят, сынок?

Студент. Это не церковь, бабушка, а здание Сельхозбанка.

Крестьянка. А для чего этот купол и кресты, сынок?

Студент. Это — армянский стиль, бабушка. [...]

Архитектурный стиль всегда определяется двумя факторами: во-первых, *задачей* (храм, дворец, завод и т. д.), которую ставил перед архитектурой экономически более сильный класс — соответственно своим потребностям и желаниям, и во-вторых, *техникой* (строительный материал, инструменты, строительное искусство), которая в состоянии была осуществить эту задачу. Под влиянием экономических и общественных условий изменялись эти факторы (задача и техника), вместе с этим и архитектурные формы и стили. [...]

Формы церковной архитектуры, установленные в течение веков, сковывают современного архитектора, не давая ему возможности полностью выражать функцию какого-либо здания, ибо он (архитектор) вынужден в раз навсегда установленных штампованных формах разместить современное содержание. Невозможно под сводами княжеской церкви «Апухамренц» поместить пролетарский клуб. [...]

Каково должно быть отношение пролетарита к национальным стилям в архитектуре? Он, конечно, не поставит креста на этой архитектуре и не «выбросит ее с корабля современности», как и все то, что оставлено ему от прошлого. [...]

[...] Необходимо критически изучать то богатое наследство, которое оставлено архитектурой предшествующих эпох, рассмотреть его на почве определенных экономических и общественных отношений своего времени. Изучая методы, которыми старые мастера создавали столь действенные в свое время произведения, современные архитекторы должны найти методы, которые дали бы возможность создать равные по силе воздействия произведения, построенные на материале нашей эпохи и проникнутые нашей пролетарской идеологией. Изучать не для копирования, а для экономии времени, чтобы на основании этих опытов идти вперед, преодолевая предстоящие трудности. [...]

Если «национальные стили», как порождение от нас далеко отошедших задач и отсталой технической культуры, не могут иметь непосредственно влияния на нашу архитектуру, то предшествующая эпоха, последние достижения и завоевания техники имеют прямое отношение к пролетарской культуре и архитектуре.

[...] Она является продуктом развития знаний, культурного наследия, выработанного в капиталистическом строе, перерабатываемого рабочим классом.

И действительно, наша архитектура не может игнорировать всю ту строительную культуру, которая имеется у капиталистических стран. Завоевания техники и передовой изобретательской мысли Запада должны стать собственностью нашей архитектуры. *Они создают часть предпосылок для современной архитектуры.*

Ведь развитие металлургической техники перевернуло и строительное искусство. Выдвинуло инженера, а архитектор остался в недоумении со своими стилями, колоннами, фронтонами и пилястрами. Эти столь близкие его сердцу обломки прошлого уже становятся негодными для выдвинутых современной техникой строительных материалов. Новые материалы — железо, железобетон и стекло — сразу выбросили все стили со всеми вышеперечисленными элементами. Можно перекрыть громадные пространства без толстых колонн. Арочные двери и окна (избитые мотивы «национальной» архитектуры) перешли в лоно прошлого и совсем вычеркнуты из актива современной архитектуры, так как их заменяет железная балка. Метровые стены становятся легендой и заменяются легкими и тонкими слоями и т. д. и т. п.

Развитие техники имело громадное влияние на современную архитектуру своими *строительными машинами и инструментами.* Обработка строительных материалов производится иными приемами и методами. [...]

Архитектура постепенно начинает усваивать и производственные методы современной техники. [...] *Единственный путь усовершенствования — выработка стандартных форм различных типов строительства.* Форма армянской церкви [...] — продукт проделанного в течение столетий анализа, опыта наилучшего разрешения задачи, гармонии назначения сооружения и техники, воплотившей эту задачу.

Армянская церковь, мусульманская мечеть, феодальный замок нашли свои стандарты. И если бы наше жилище и общественные сооружения были изучены в своих внутренних функциональных распределениях [...], то мы кроме производства в миллионах экземпляров получили бы невиданные в истории архитектурные формы жилищ и зданий, которые были бы красивыми [..] и в то же время практичными и целесообразными. [...]

Но этого недостаточно: одной целесообразностью решения задачи нашей архитектуры не создать [...]

Вопросы архитектуры никак нельзя оторвать от вопросов культуры. [...]

Архитектура, кроме того, что организует новый быт, организует и мысли, и чувства, и представления зрителей через эмоциональное заражение. [...]

Пролетарская культура и архитектура не исключают, конечно, национальной культуры и архитектуры. Интернациональные тенденции и качества [...] принимают различные окраски у различных народностей, в зависимости от тех разных бытовых и климатических условий, в которых находятся они на данной стадии экономически-культурного развития. И без приспособления к местным условиям, без тщательного учета всех и всяких особенностей каждой страны нельзя построить пролетарскую культуру и архитектуру.

Возьмем хотя бы такой, на первый взгляд незначительный, вопрос, как вопрос света (солнца), и увидим, что он играет огромную роль в оформлении сооружения. Если на севере ищут солнца, то на юге, наоборот, избегают его, ищут теней. Отсюда террасы, балконы, открытые с одной стороны комнаты и т. д. Кроме того, жаркий климат требует, чтобы не группировали объемов в одном месте, а разбрасывали, чтобы было достаточное проветривание. *Плоские крыши — необходимость,* так как используются для ночного отдыха. Там, где 8—9 месяцев жары, необходимо дать возможность жителям спать под открытым небом.

Вот одна особенность местного характера, которая влияет на формирование сооружений на юге, чисто климатического порядка.

Очертание (контур) и высота окружающих гор тоже окажут свое влияние на оформление здания, на пропорцию и отношение частей, объемов и т. д.

При создании новых архитектурных организмов нельзя не учесть огромный сдвиг в быту национальностей. *Одно раскрепощение женщин коренным образом видоизменяет проблему жилища* не только в смысле его содержания, но и общего оформления. Если раньше окна домов выходили во двор, а с улицы видны были лишь гладкие и глухие стены (чтобы скрыть женщин от взглядов мужчин), то сейчас, после раскрепощения женщин, открывается масса возможностей для выявления своеобразных форм южного жилища. [...]

Вопросы нового быта, перспективы будущего — это колоссальные проблемы, которые должны быть поставлены в связи с постановкой этого вопроса во всесоюзном масштабе.

Национальная архитектура, исходя из современных требований пролетариата и крестьянства и опираясь на передовую технику, будет полностью соответствовать географическим и бытовым особенностям каждой страны, свою окраску получит от них.

Это и будет та настоящая национальная архитектура (без кавычек, ибо нация — это пролетариат и крестьянство), которую ищут академики в развалинах средневекового города Ани.

Наша задача заключается в том, чтобы разрешить проблему национального стиля в этом разрезе.

АПОСТОЛ ЭКЛЕКТИЗМА (В ПОРЯДКЕ ДИСКУССИИ) [3]. 1929 г.

Споры, возникшие вокруг архитектурного стиля, вовсе не следует рассматривать как случайное явление. [...]

[...] *Культурная революция не равнозначна дешевой популяризации элементарнейших знаний. Культурная революция ставит перед всеми специалистами, работающими на фронте культуры, повелительнейшую задачу — революционизировать данную отрасль культуры.*

Наши советские условия предоставляют архитектору бесконечные возможности для грандиознейших созданий и развертывают перед ним необъятнейшие горизонты.

И советские передовые архитекторы, несмотря на массу национальных и местных особенностей, выковывают и разрабатывают некий общий язык, который бесконечно прост и понятен и который в то же время вытекает из задач, выдвинутых социалистическим строительством.

[...] Новейшая архитектура не может исходить ни из какого исторического стиля. Еще пять лет тому назад мы писали, что «в архитектуре мы решительно против реставрации всяких и всяческих старых стилей, будь то греческий, готический или армянский». А ныне, поскольку у нас в оформленном виде выявляется «национальный» стиль со всеми националистическими к нему приправами, мы срываем с него маску и обнажаем подлинный лик его. Вопрос не в том только, что данное здание выстроено в «армянском» или в каком либо ином стиле, а в том, что оно является выражением совершенно иных задач и иной строительной техники.

[...] Бесспорно, [...] арки в древности вытекали из свойств самого камня, но, с другой стороны, они же с течением времени превратились в некие символы, связанные с клерикально-феодальным умонастроением. И даже теперь, в век железобетона, когда лишь бредом и отрыжкой архидревности кажутся они, пользуясь новейшим строительным материалом (железо, железобетон), архитектор не забывает об арках. Для примера возьмем новое здание Сельхозбанка в Эривани. Все внутренние колонны в нем из железобетона. Естественно вполне, что они должны завершиться прямоугольно, с ничтожным наклоном. Архитектору, видите ли, это не понравилось, и он к железобетонным колоннам дополнительно прибавил еще и арки. [...] А куда же девался строительный материал? Ведь железобетон не камень? [...]

На железобетонных колоннах воздвигаются арки вовсе не потому, что это будто бы вытекает из свойств строительного материала, а потому, что так диктуют и этого требуют традиции «славного прошлого».

И в самом деле, когда стоишь внутри Сельскохозяйственного банка, то кажется, будто находишься в древних хоромах Пахлавуни. Лишь на улице приходишь в себя и чувствуешь, что живешь в 1929 году [...]

Перейдем теперь к вопросу о сущности национальной архитектуры. Должна ли быть архитектура национальной? Конечно, да. [...]

Мы против той «национальной архитектуры», которую проповедуют и которую одну только и разумеют буржуазия и обслуживающие ее архитекторы, поскольку она в самом деле национальна с точки зрения интересов господствующего меньшинства. Эта архитектура есть не что иное, как чисто *механическое* перенесение в наши дни той армянской клерикально-феодальной архитектуры, которая является архитектурной характеристикой восточных самодержавных деспотов, но никак не трудовых элементов.

Историческая армянская архитектура гораздо ближе к исторической грузинской архитектуре, нежели к нашей народной архитектуре. [...]

Конечно, каждый восходящий класс в процессе созидания своего собственного искусства берет неистощимый материал из сокровищниц народного искусства. Но путем постепенной переработки этого материала он прочно приспособляет его к своим классовым интересам.

Созидая свою архитектуру, пролетариат должен воспользоваться *также* и элементами народной архитектуры. Это не значит, конечно, что мы должны подражать тем простым зданиям, которые в многообилии рассыпаны в пределах нашей и соседних с нами республик. Это означает лишь то, что на основании требований, предъявляемых новейшей техникой и социалистическим строительством, нужно дать развиться тем здоровым тенденциям (конструктивный характер, простота, коллективные принципы возникновения), которые имеются в народной архитектуре всех стран. Есть множество вопросов, связанных с климатом, с особенностями пейзажа и т. д., которые в свое время разрешены народными мастерами. Для этого достаточно вспомнить дома старого Тифлиса и Эривани, отличавшиеся своим конструктивным строением, освежительными возможностями (плоские крыши, террасы, разного рода прикрытия) и, наконец, своим легким и бодрым видом. И если поставить рядом с ними наши новые жилые дома, со стен которых струится монастырская скука и зевота, то станет совершенно очевидным, насколько принципиально отличны друг от друга эти две архитектурные системы.

[...] Гладкие стены несомненно обойдутся дешевле, нежели стены, украшенные барельефами вместе с положенной на них ювелирной работой.

[...] Если бы даже совершенно даром доставалась нам вся эта архитектурная напыщенность и схоластика, кому все-таки нужна она со всей своей этой примитивной кустарщиной? [...] Стандарт не только не убивает многообразности, но даже более того — лишь с помощью стандарта и возможно внести разнообразие в наших постройках. Например, существуют различные стандарты окон. Вы имеете возможность, смотря по желанию и потребности, создать из этой единицы бесчисленное множество комбинаций, начиная от самого узкого и маленького окна до самого широкого и большого. Стандарт пугает старых архитекторов [...], имеющих многолетний стаж метода подражательности. Привыкши к раз навсегда принятым шаблонам дверей, окон и прочих частей здания, притупив свои творческие способности *на копировании* этих штампов, они, понятно, теперь уже не могут приспособиться к методам, выдвигаемым новейшей техникой. [...]

примечания

[1] Из статьи в журнале «На рубеже Востока», 1928, № 8, стр. 136.
[2] Из статьи в журнале «Печать и революция», 1929, № 7, стр. 79—91.
[3] Из статьи в журнале «На рубеже Востока», 1929, № 2, стр. 83—91.

ПАВЕЛ ВАСИЛЬЕВИЧ АБРОСИМОВ

(1900—1961)

Павел Васильевич Абросимов родился в местечке Коренная Пустынь Курской губернии в семье рабочего. Уже в десятилетнем возрасте, переехав с отцом в Баку, он начал работать масленщиком на нефтяных промыслах. В 1919 году Абросимов заканчивает техническое училище в Баку, а год спустя — Высшие курсы политпросветработы при университете им. Я. М. Свердлова в Москве. Специальное образование Абросимов получил сперва на живописном факультете Бакинского политехнического института, а затем на архитектурном факультете Ленинградской Академии художеств, которую он закончил в 1928 году. Живя в Баку, Абросимов, одновременно с занятиями в институте, работает художником-декоратором, а затем техником на стройках.

С 1924 года начинается профессиональная деятельность Абросимова. Он работает в производственном отделе Академии художеств и сотрудничает в мастерской В. А. Щуко и С. С. Серафимова. Окончив Академию, Абросимов поступает на работу в архитектурную мастерскую Ленсовета, которой руководил тогда Г. А. Симонов. Вместе с Г. А. Симоновым, А. Ф. Хряковым и

другими в начале 30-х годов он проектирует и строит ряд жилых комплексов и отдельных зданий — жилой дом бывшего Общества политкаторжан, жилой массив Транспортной академии, жилой дом специалистов и т. д. Кроме жилых зданий Абросимов занимается и проектированием некоторых промышленных сооружений — заводоуправлений, трамвайных мастерских и т. д. К этому же времени относится и конкурсный проект стадиона в Баку, выполненный им совместно с А. Е. Аркиным и В. Б. Мелькомовой и получивший первую премию.

В 1933 году П. В. Абросимов переезжает в Москву для работы над проектом Дворца Советов по приглашению В. А. Щуко и В. Г. Гельфрейха, бывших своих учителей по Академии художеств. Работая в мастерской Дворца Советов, Абросимов также сотрудничал в архитектурной мастерской № 3 Моссовета, которой руководил И. А. Фомин. Совместно с И. А. Фоминым и М. А. Минкусом в 1934 году он выполняет конкурсные проекты Дома Наркомтяжпрома на Красной площади в Москве, совместно с И. А. Фоминым и А. П. Великановым — комплекса зданий Академии наук СССР в Москве, совместно с И. А. Фоминым — Дома Совета Министров УССР в Киеве. Последний был осуществлен в 1936—1938 годах, причем Абросимов не только участвовал в проектировании, но после смерти Фомина руководил составлением рабочих чертежей и строительством.

Во время Великой Отечественной войны П. В. Абросимов работает на строительстве оборонительных сооружений в районе города Вязьмы, затем участвует в строительстве Уральского алюминиевого завода в Каменск-Уральском, в том числе разрабатывает проекты малоэтажных шлакоблочных жилых домов для рабочих. После возвращения в Мо-

скву Абросимов создает проект коренной реконструкции пострадавшего во время войны театра имени Вахтангова. Крупнейшей его работой явилось проектирование в составе группы — Л. В. Руднев, С. Е. Чернышев, А. Ф. Хряков, П. В. Великанов — комплекса Московского государственного университета на Ленинских горах, за которую ему (в числе других авторов) была присуждена Государственная премия СССР.

На протяжении многих лет своей жизни П. В. Абросимов сочетал творческую работу с активной общественной деятельностью. В 1952—1953 годах он был избран председателем Московского отделения Союза советских архитекторов, а в 1955 году, на Втором Всесоюзном съезде архитекторов,— ответственным секретарем Союза архитекторов СССР. Этот пост он занимал до последних дней своей жизни.

П. В. Абросимов — автор многих статей, посвященных, как правило, злободневным проблемам архитектуры. Он деятельно участвовал в творческих дискуссиях, следил за развитием теоретической мысли. Последние годы жизни Абросимова совпали с коренной перестройкой всей направленности советской архитектуры. Своими выступлениями как в Союзе архитекторов, так и в печати Абросимов немало способствовал этому процессу.

Одновременно с большой общественной деятельностью Абросимов вел активную архитектурно-практическую деятельность. Одной из важных его работ в последние годы жизни явилось участие в первом и втором турах закрытого конкурса на Дворец Советов в Юго-Западном районе Москвы.

Для творчества Абросимова характерны широкий градостроительный подход к решению любой архитектурной задачи, стремление максимально целесообразнее организовать планы, простота и лаконизм общего решения.

ВЫСОТНОЕ ЗДАНИЕ МОСКОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА[1]. 1952 г.

[...] Чтобы оценить значение высотных зданий в новом плане реконструкции столицы, надо учесть коренные перемены, происшедшие за последние 15 лет в облике Москвы. На месте многих кривых улиц и узких переулков с их малоэтажными строениями выросли новые обширные магистрали, застроенные большими многоэтажными зданиями. Утратили свое былое значение в общей картине города живописные колокольни и уникальные особняки. Москва стала городом широких прямых улиц и просторных площадей. Укрупнились масштабы домов и жилых кварталов. Возникли глубинные внутриквартальные ансамбли и раскрылись далекие перспективы, требующие своего архитектурного завершения.

Такими замыкающими дальние перспективы сооружениями, организующими городскую застройку и завершающими ее силуэт, являются новые высотные здания. Размещенные не по случайному признаку, как это имеет место в капиталистических городах, а на строго определенных местах городского плана, высотные здания, перекликаясь между собой, составляют основу будущей структуры города. [...]

В свете этой задачи становится ясным исключительное градостроительное значение высотного комплекса сооружений на Ленинских горах. Расположенное на свободной территории на самом высоком месте городского плана, здание Университета положило начало застройке нового, юго-западного района. Местоположение здания на основной магистрали, идущей от центра Ленинских гор в глубь юго-западного района, подчеркивает значение университетского комплекса как связующего звена, объединяющего город с новым районом. [...]

Наилучшей в градостроительном и эстетическом отношении явилась симметричная вертикальная композиция МГУ с повышенной центральной частью, уступами устремленная ввысь и увенчанная шпилем с пятиконечной звездой.

В этом решении уступчатого нарастания силуэта характерные особенности самобытной композиции старых русских городов нашли свое естественное развитие на совершенно иной художественной и инженерно-технической основе советского градостроительства.

НЕКОТОРЫЕ НЕРЕШЕННЫЕ ВОПРОСЫ РЕКОНСТРУКЦИИ МОСКВЫ[2]. 1953 г.

[...] Высотная композиция представляет собой для архитектора не более легкий, а более трудный материал, требующий от зодчего умения оперировать большой архитектурной формой, глубокого учета градостроительных факторов, композиционого мастерства, особенно

в завершении здания. Только при этих условиях высотное здание будет обладать выразительностью архитектурной формы. [...]

Тенденция к многословности и декоративности архитектурных форм — явление вредное. [...] Красивенькое подчас путают с красивым, многословие — с богатством художественной формы. [...] Кажется соблазнительным прибегать к неким броским, внешне эффектным изобразительным средствам в надежде, что именно этот путь приведет к творческому успеху. Именно потому, что в архитектуре многословие соблазнительно, что не всегда легко отличить его от подлинной содержательности, нужно неустанно, на конкретных примерах раскрывать внутреннюю его убогость. [...]

О ПРЕЕМСТВЕННОСТИ И НОВАТОРСТВЕ[3]. 1954 г.

[...] Неверны и наивны представления, будто высотная композиция уже в силу своих физических размеров и композиционных возможностей обеспечивает архитектору хотя бы в минимальной степени творческий успех. Нет, невысокий уровень мастерства, художественная незрелость автора, неопределенность его творческих исканий — все это лишь быстрее и полнее обнаружится в высотном строительстве. [...] Нелегкая это задача — найти выразительный силуэт, интересное объемное построение и пластику высотного сооружения, органическую связь между этим зданием и рядовой застройкой, раскрыть на него ближние и дальние перспективы. [...]

При всех обстоятельствах необходимо располагать основные архитектурные акценты в таких местах, откуда они будут видны из максимального числа точек города. Только в этом случае можно будет создать композиции, организующие силуэт города, а не имеющие лишь частное значение центров локального ансамбля. [...]

Подражательность не есть преемственность, а еще менее она развивает традицию; она ведет лишь к омертвению живой мысли, к штампу. [...]

Подменять научный подход в проектировании застройки индивидуализмом, стремлением приемами выделить «свой» дом, подменять правильное развитие иной прогрессивной традиции погоней за «модой» — это значит осуществлять вредное для нашей архитектуры дело. [...]

В условиях быстрого роста технических средств строительства архитектор с особенной силой должен овладеть искусством градостроительства, искусством создания ансамбля, улицы, квартала, целого городского района. [...]

Новое качество может быть найдено не на путях отрицания «старого», отрицания преемственности, а только в процессе глубочайшего изучения прошлого архитектурного опыта. [...]

В чем заключается существо трудностей, связанных с крупнопанельным строительством, какие принципиальные вопросы оно поднимает?

Задача состоит в том, чтобы найти полноценную, отвечающую нашим идеалам красоты архитектурную форму для домов, которые возводятся не из кирпича, не из камня, а монтируются из заранее заготовленных на заводе элементов. Основной элемент такого сборного дома — тонкая и крупноразмерная железобетонная стеновая панель весом до 5 тонн.

Крупноразмерность и неустойчивость основного элемента сборного дома (мы имеем в виду стеновую панель) — вот первая, действительно большая трудность, которая возникает перед архитектором. В этой огромной тонкой пластине нет ничего общего с теми основными элементами, которыми многие века оперировал архитектор, строя здания из кирпича и камня. Панель эта к тому же инертна, не пластична и лишена, казалось бы, в этом отношении интересных потенциальных возможностей.

Трудности усугубляются еще и следующими обстоятельствами: типов панелей должно быть ограниченное количество, иначе они утратят свой смысл, заключающийся прежде всего в индустриальности изготовления панелей, в возможности их массового производства. Второе осложняющее обстоятельство — это грубые, неровные, некрасивые швы, которые образуются (по вертикали и по горизонтали) между панелями после их сборки.

Перед авторами [...] сразу встал вопрос коренного значения: можно ли решить задачу путем приспособления нового материала, новой техники к исторически сложившимся архитектурным формам или же попытаться найти новые архитектурные формы, используя свойства нового материала?

По мнению некоторых архитекторов, строительный материал и особенности конструкции не могут иметь определяющего значения в поисках идейно-художественного архитектурного образа сооружения. Если согласиться с этим мнением, то следует признать, что появление железобетонной панели-пластины как основного элемента стены сборного дома само по себе не должно побудить нас к поискам каких-то новых средств художественного выражения, не может заставить нас отказаться от тех или иных традиционных архитектурных форм, например от форм, свойственных кирпичным домам.

В этой позиции, основанной, казалось бы, на преемственности, на признании огромной роли художественного наследия в развитии архитектуры, внешне все выглядит довольно убедительно.

Однако проверка этой позиции практикой (а практика — главный критерий) показала, что в ней имеются серьезные изъяны. Главный

из них заключается в том, что преемственность рассматривается здесь, по существу, как нечто неподвижное, застойное, как прекращение развития форм архитектуры. При такой точке зрения принимается в расчет лишь одна сторона понятия преемственности, а именно вопрос об использовании сложившихся архитектурных форм, и смазывается другая сторона проблемы — новаторство, творческое движение вперед. [...]

Механический перенос сложившихся в каменном строительстве принципов и приемов на сборное домостроение не обещает сколько-нибудь серьезных новых художественных завоеваний. Имеется много оснований предполагать также, что художественные традиции, накопленные на протяжении веков, начнут оскудевать, если их искусственно насаждать в неприкосновенном виде в сборном домостроении. [...]

ТВОРЧЕСКИЕ ЗАДАЧИ СОВЕТСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ. 1955 г.

[...] Здания и сооружения должны иметь красивый и привлекательный вид не за счет надуманных дорогостоящих украшений и декоративных излишеств, а за счет хороших пропорций, правильного использования фактуры и цвета облицовочных материалов, правдивого выявления деталей и конструкций. [...]

Многие из теоретических положений, сформулированных на основе опыта архитектуры, сложившейся в условиях господства кустарных способов строительства, вошли в противоречие как с развитием современной строительной техники, так и эстетическими запросами людей социалистического общества.

Нужно отобрать из опыта прошлого все прогрессивное и действенное, способное помочь решению современных творческих задач. Только на основе учета материальных и эстетических запросов советских людей, требований экономики и возможностей новой техники могут быть правильно, действительно творчески использованы прогрессивные элементы наследия. Всякий иной путь неизбежно приводит к стилизации и архаике [4].

1958 г.

[...] В разных странах возникают разные проблемы. У нас был период увлечения показной стороной за счет целесообразности и экономичности строительства. На Западе зачастую игнорируют многообразное содержание градостроительства, необходимость комплексно учитывать ряд факторов. Изобретаются некие универсальные формы, якобы одинаково пригодные для всех стран, для любых климатических и природных условий. Но такой искусственный универсализм приводит к неудачам [5]. [...]

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ТВОРЧЕСКОЙ НАПРАВЛЕННОСТИ СОВЕТСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ[6]. 1961 г.

[...] В основе творческой направленности современной советской архитектуры лежит всестороннее понимание архитектуры как единства материальной культуры и искусства.

Основное назначение произведений архитектуры состоит прежде всего в том, чтобы с помощью тех или иных материальных средств организовать пространство для различных социальных процессов жизни людей — труда, быта, отдыха. [...]

Архитектура не только отражает действительность, но сама является частью этой действительности. В этом заключается ее специфика и ее сущность.

Конкретные изобразительные возможности архитектуры намного меньше, чем у других искусств. Она не может без их помощи передавать определенные действия людей, воссоздавать облик явлений или предметов. Однако вспомним лучшие произведения архитектуры различных эпох. Разве не несут они в себе великие идеи, разве не позволяют почувствовать и осознать характер эпохи, ее главные политические и культурные особенности с такой необыкновенной впечатляющей силой, какая, быть может, недостижима ни для какого другого вида искусства?

Сила идейного, воспитательного влияния архитектуры в значительной мере обусловлена именно тем, что ее сооружения воздействуют на людей не только как произведения искусства, но и как часть созданной этими же людьми материальной среды, в которой они живут и трудятся. [...]

Содержанием архитектурного сооружения является его социальное назначение, которое представляет собой совокупность функционального и идейного требований к данному сооружению. Это содержание воплощается в определенных архитектурных формах, которые также представляют собой неразрывное единство технических и художественных средств архитектуры. [...]

Нам представляется, в частности, одним из важных признаков социалистического архитектурного стиля применение новых принципов пространственного построения зданий, сооружений и их комплексов. [...]

В градостроительстве, например, на смену старой концепции, отвечавшей формуле «пространство среди зданий», приходит новый принцип «здания среди пространства». [...] В пространственном построении отдельных зданий вместо замкнутых композиций, как бы противопоставляющих здания окружающей среде и проводящих резкую грань между внутренним решением и внешним обликом сооружения,

появляется новый подход, характеризующийся открытыми свободными композициями, раскрытием внутреннего пространства и его органической связью с природным окружением. [...]

примечания

[1] Из статьи «Строительство высотного здания Московского государственного университета» в журнале «Городское хозяйство Москвы», 1952, № 1, стр. 5—9.
[2] Из статьи в журнале «Архитектура и строительство Москвы», 1953, № 6, стр. 3—6.
[3] Из статьи «О преемственности и новаторстве». — «Советская архитектура», № 5. Сборник Союза советских архитекторов, М., 1954, стр. 3—20.
[4] Из статьи в журнале «Архитектура СССР», 1955, № 12, стр. 2—6.
[5] «Конгресс архитекторов состоится в Москве». Беседа с П. В. Абросимовым, опубликованная в журнале «Новое время», 1958, № 28, стр. 30—31.
[6] Из статьи в журнале «Архитектура СССР», 1961, № 2, стр. 5—9.

АНДРЕЙ КОНСТАНТИНОВИЧ БУРОВ

(1900—1957)

Андрей Константинович Буров — крупный советский зодчий — сочетал в себе дар архитектора с талантом ученого-новатора. Универсальность научных интересов и широта его взглядов, энциклопедические знания и необычайная память помогли ему соединять в творчестве и изобретательстве «далеко лежащие вещи». В этом сложном процессе сочетания рождались мысли и идеи, удивительные по своей красивой простоте. Не все идеи воплощены в жизнь. Но бесспорно, что все они интересны и талантливы. Для него характерно свежее, острое, современное решение любой архитектурной задачи, глубокое понимание природы, материала и тектоники сооружений; в ряде проектов он применил и предугадал многое, что получило развитие в советской и мировой архитектуре. Его теоретические исследования отличались своеобразием и новизной. В области технической физики и биологии Буровым поднимались жизненно важные, актуальные проблемы. Методически стройная система обучения привлекала к нему в течение всей его жизни широкий круг молодежи — архитекторов и ученых.

А. К. Буров родился в 1900 году в Москве в семье архитектора. В 1918 году он

поступил в Училище живописи, ваяния и зодчества; с 1920 года Буров учился во Вхутемасе, в мастерской А. Веснина. В студенческие годы он активно включился в творческую архитектурную практику. Участвовал в открытом конкурсе на проекты Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки в Москве. В 1923 году по проектам Бурова было построено несколько павильонов на Всероссийской выставке, создан сквер у здания Арсенала в Московском Кремле, оформлены интерьеры теплоходов, курсировавших на линии Ленинград—Лондон. Уже в те годы проявились черты его своеобразного дарования — произведения отличались четкостью замысла, в них присутствовала особая острота и ясность, он свободно и органично вводил в архитектуру цвет.

В начале 20-х годов Буров вошел в группу конструктивистов.

За успешное окончание архитектурного факультета в 1925 году Буров был оставлен во Вхутемасе в качестве ассистента и премирован заграничной поездкой. По возвращении Буров развивает активную творческую деятельность.

Широта диапазона его деятельности и творческих интересов поразительна. Он создал архитектурную декорацию к кинофильму «Старое и новое», поставленному режиссером С. М. Эйзенштейном в 1927 году. Поиски облика новой деревни, воплощенной в рациональных простых формах новых для того времени конструктивистских зданий, хорошо передавали атмосферу становления новой жизни на селе. Одновременно он оформил ряд спектаклей в театрах Революции, Пролеткульта и других.

Буров — блестящий оратор, выступает на собраниях архитектурных обществ, участвует в диспутах и начинает свою деятельность публициста.

Он проектирует здания электростанций, жилых домов и клубов. Рабочие клубы, построенные по проектам Бурова в Киеве, Минске и Твери, обеспечивают все многообразие функций, выражают значительность их содержания, передают ощущение нового восприятия жизни, создают оптимистический эмоциональный настрой.

В 1930—1931 годах Буров разрабатывал проект Челябинского тракторного завода и в связи с этой работой был командирован в США на заводы Детройта.

В 1935 году А. К. Буров окончил аспирантуру Академии архитектуры СССР и совместно с архитекторами Алабяном, Власовым, Соболевым и другими был направлен в Италию, Грецию и Францию. Соприкосновение с памятниками мировой культуры, общение с выдающимися мастерами архитектуры Западной Европы — Огюстом Перре, Жаннере, Ле Корбюзье — оказало значительное влияние на дальнейшую деятельность Бурова. (Дружба и переписка с Ле Корбюзье продолжалась долгие годы.)

Новое видение архитектуры помогает ему глубже постигнуть законы построения. Особенно сильное воздействие оказали на него Парфенон и вилла Адриана. Однако, хорошо изучив античность, он в дальнейшем никогда не копирует, а всегда делает по-своему, для своего времени, возведя новаторство в принцип своего творчества. Этот период творчества Бурова характерен также интересом к русскому народному зодчеству, к полихромии в русской архитектуре.

В 1937—1939 годах Буров проектирует и осуществляет новые интерьеры Исторического музея в Москве. Давая оценку новому произведению А. К. Бурова, профессор А. Г. Габричевский в те годы писал:

«[...] подход к русскому зодчеству не как к экзотическому, провинциальному курьезу, а как к самобытной, полнокровной ветви

мирового зодчества в целом, подход творческий, обнаруживавший все, что есть «классического», то есть для нас действительно ценного в этом искусстве, позволил автору дать в скромных, по существу «служебных» и только обрамляющих композициях *нечто очень свежее, радостное, молодое, и в подлинном смысле современное»* *.

В 1940 году А. Буров создает фасад новой части Дома архитектора. Фасад, выходящий в узкий переулок — стена, прорезанная арками, — несколько театрально закрывает объем здания. Прекрасные пропорции стройных арок, изящные членения стены, великолепный по рисунку завершающий карниз превращают небольшую пристройку в монументальное, значительное сооружение. Цветовое сочетание глухой темно-красной стены, белой керамики, золотой смальты и декоративного картуша из керамики работы художника В. А. Фаворского придает всему зданию праздничный характер. В этом здании, как и во всех постройках Бурова, необычайно хороши детали, которые можно узнать по уверенному рисунку, интересным ракурсам и законченности.

С 1935 года Буров проектирует и строит в основном жилые дома и школы. Среди зданий, построенных по проектам Бурова в столице, большой интерес представляет жилой дом на улице Горького с росписями художника В. А. Фаворского, удостоенный премии Моссовета как один из лучших домов в Москве. Дом выдержал испытание временем и является удачным примером тонкого понимания классического архитектурного наследия и использования его с позиций современности. Однако автор уже в то время критически оценивал свое произведение. Решительно отказавшись от ремини-

---

* А. Г. Габричевский, Новое оформление интерьеров Исторического музея. — «Архитектура СССР», 1938, № 1, стр. 75.

сценций классической архитектуры, Буров направил все свои творческие усилия на поиски новых архитектурно-художественных и технических решений.

Массовые, широкие масштабы строительства потребовали в те годы новых методов возведения зданий, радикальным образом разрешающих проблему индустриализации массового жилищного строительства. В 1939—1941 годах Буров работает над проблемой сборного домостроения и совместно с архитектором Б. Н. Блохиным разрабатывает три серии проектов крупноблочных домов для строительства в Москве. При осуществлении этих зданий были освоены технология производства и монтаж зданий из крупноразмерных блоков, создана своеобразная тектоническая система стены, примененная в строительстве жилого дома на Ленинградском проспекте. В 1948—1949 годах Буров разработал серию проектов бескаркасных односекционных домов-башен и многосекционных жилых домов различной этажности из крупных керамзитобетонных панелей. Богатая пластика стены с лоджиями и балконами, рельеф панелей, остроумно и по-новому решающий проблему стыков, использование цвета, применение росписи и скульптуры помогли создать запоминающийся, новый для того времени образ жилого дома. Одновременно с разработкой прогрессивных типов конструкций Буров работал над созданием и применением новых легких и дешевых строительных материалов.

В 1943—1944 годах им разрабатывается серия проектов сборных домов из армированного высокопрочного гипса и армированного расширяющегося цемента.

Год окончания войны и послевоенный период посвящен проектированию для городов, разрушенных во время войны. В эти годы он участвует в конкурсах на проекты железнодорожных вокзалов, разрабатывает проект

«Храма славы» в Сталинграде (совместно с арх. С. Х. Сатунцем) и проект монумента «Сталинградская эпопея».

Одной из значительных работ в 1944 — 1945 годах, в которой он выступил как градостроитель, был проект восстановления и реконструкции центра города Ялты. В основу проекта была положена идея создания города-курорта, свободного от внутригородского транспорта. В этом проекте решены многие задачи современного градостроительства — удачные в художественном отношении и технически прогрессивные.

Буров с огромной энергией и настойчивостью работал над разрешением одной из важных проблем современного строительства — облегчением веса зданий. Он работал над созданием материалов одновременно высокопрочных, легких и дешевых. И в этой деятельности блестяще проявилась одна из сторон таланта Бурова — его дар ученого-изобретателя, дар научного предвидения. В результате многих лет работы (начатых еще в предвоенные годы) в лаборатории анизотропных структур Академии наук СССР, которую он возглавлял, были созданы сверхпрочные материалы нового класса — «стекловолокнистые анизотропные материалы» (СВАМ) и разработана промышленная технология их заводского производства *.

В дальнейшем Буровым была разработана серия типовых проектов экспериментальных жилых домов из СВАМ; по расчетным данным, кубический метр такого здания весит в двадцать с лишним раз меньше кубического метра здания из традиционных материалов. За комплекс работ по СВАМ, явившихся большим вкладом в решение проблем нашего строительства, в 1952 году ар-

---

* За изобретения и усовершенствования стеклопластиков Буров получил 27 патентов и авторских свидетельств.

хитектору Бурову была присвоена ученая степень доктора технических наук.

А. Буров — крупнейший теоретик. Огромный опыт архитектора и строителя, углубленное изучение зодчества прошлого и современной мировой архитектуры, а также широкие познания в области естественных наук позволили Бурову найти ясную формулировку для ряда сложнейших теоретических проблем архитектуры.

Наиболее четко эти теоретические положения изложены в книге «Об архитектуре» (первый вариант — «В поисках утраченного единства»), которую он начал писать еще во время войны — в 1943—1944 годах. Многие положения книги не потеряли остроты и в наше время.

В это же время Буров, не прекращая работы над новыми материалами, занялся проблемой лечения злокачественных опухолей с помощью мощных ультразвуковых колебаний сверхвысокой интенсивности. (Начатые Буровым исследования в этой области продолжаются в настоящее время).

Параллельно с теоретическими исследованиями и практической работой в области архитектуры, физики, биологии А. Буров много лет преподавал в Московском архитектурном институте и аспирантуре Академии архитектуры СССР. Талантливый педагог, он поражал эрудицией, остротой постановки проблемы, неисчерпаемым запасом фантазии, принципиальностью. Он никогда не призывал к подражанию, а вдохновлял, взбудораживал, воспламенял, извлекая из своей памяти какую-нибудь подробность, штрих наблюдения, стремясь направить фантазию автора на верный путь. Каждая очередная выставка работ аспирантов Бурова становилась событием в стенах Академии архитектуры.

В своих многочисленных выступлениях, докладах, статьях, книге он поднимал во-

просы сущности и определения архитектуры, стиля, вопросы методики проектирования, архитектурно-художественных средств, использования достижений технического прогресса в архитектуре, взаимосвязи техники и искусства. Некоторые положения, которые Буров считал особенно важными, он много раз повторяет, углубляя их и раскрывая в новых аспектах.

Определяя архитектуру как искусственно созданную среду, в которой протекает жизнедеятельность человека, Буров утверждает, что эта среда в каждую эпоху создается по-своему, сообразно тем общественным, социальным потребностям, которые возникают в данную эпоху. Призывая архитекторов проектировать и строить для своего времени и решительно отказаться от слепого подражания, Буров повторяет афоризм П. А. Вяземского: «Лучшее, в чем нужно подражать древним,— это не подражать им».

ОБ АРХИТЕКТУРЕ

[...] Чем была архитектура в те времена, когда она получила свое великое имя?

Архитектура включала в себя все знания, которыми владело человечество, все понимание окружающего мира, а архитектор был строителем, художником, философом. Он был вооружен всем тем, что давали эти знания, — от пифагоровской космогонии, архитектоники, космоса до Демокритова учения об атомах. И искусство и техника обозначались одним словом «технос». Архитектурой называлось строительство городов и акрополей, и кораблей, и храмов, и театров, и жилищ, и крепостей, и боевых машин (катапульты, тараны и т. п.), и мостов, и каналов, и портов, и складов. «Технос» —это вся механика, как теоретическая, так и практическая, и гидравлика, и сопротивление материалов, и скульптура, и живопись, и математика, и теория музыки.

В образах, в камне античных сооружений нашли свое выражение сменявшиеся философские концепции античности. [...]

[...] В своем многовековом развитии архитектура шаг за шагом теряла части своих владений.

Когда начался этот процесс?

Тогда, когда началась дифференциация наук, включавшихся в архитектуру и объединявшихся ею. Тогда впервые было нарушено тектоническое единство между материалом, конструкцией и формой, и тогда же случилось то, что искусство не смогло найти средств для выражения нового содержания. Заимствованные Римом формы искусства Эллады были лишь приспособлены для архитектурных сооружений завоевателя. И тогда, в императорском Риме, архитектура впервые оказалась не выстроенной, а изображенной.

В V веке н. э. в результате распада Римской империи и социальных катаклизмов, повлекших за собой смену философских, эстетических и религиозных воззрений, архитектура народов, населявших Европу, стала освобождаться от ордера в римской его трактовке, и европейцы как бы заново начали создавать свою тектоническую традицию, воплотившуюся в романской архитектуре. Рождались новые архитектурные приемы. Эти поиски обходились дорого. Иногда соборы обрушивались, за постройку их принимались снова, пока не находили технически надежных решений, наиболе полно выражавших замысел архитектора, воплощавших новые для того времени общественные идеи и образы,— и XII век создал готический стиль со всем богатством его конструктивных, тектонических, пространственных форм.

В XV веке, через 1000 лет, человечество вспомнило о декоративном ордере римлян, снова оторвало архитектурную форму от породивших ее содержания и конструкции и резко перевело архитектуру из категории искусств созидательных в категорию изобразительных. В связи с дальнейшим расширением объема знаний, накопляемых человечеством, продолжается процесс дифференциации наук, ранее включавшихся в архитектуру. Они начинают существовать и развиваться самостоятельно. Вместе с обособлением точных наук начинают обособляться искусства. Живопись сходит со стены, из монументальной превращается в станковую. Скульптор начинает работать отдельно от архитектора, архитектор — от ученого, хотя Леонардо еще и строит каналы, пишет трактат о полете птиц и сочинения по механике и анатомии.

Механика, гидравлика, фортификация, строительство боевых машин быстро обрели самостоятельность и начали бурно развиваться. В XVII веке выделилась фортификация (Вобан [1]). Кораблестроение дольше других держалось во владении архитектуры. Еще в трактатах об архитектуре и пяти ордерах XVIII века последняя часть трактата почти всегда посвящена кораблестроению. В английском языке кораблестроение до сих пор сохранило название «naval architecture» — «морская архитектура». В XIX веке из архитектуры выделилось строительство мостов и, наконец, материальное ее существо — кон-

струкция (Эйфель[2]). Конструкция сооружения становится предметом не архитектуры, а инженерии.

Что же остается за архитектурой?

К началу XX века архитектура занимала как бы последнее место в ряду отпавших от нее (и из монументальных превратившихся в станковые) живописи и скульптуры — «живопись, ваяние и зодчество».

К середине XX века строительство жилищ в США переходит к методам автомобильного производства и начинает уходить из архитектуры. Начинает создаваться наука о рациональном плане жилища, вступающая в противоречие с тем, что принято называть архитектурой (в смысле классической формы) и отрывающаяся от нее.

У архитектуры остаются монументальные сооружения, к ним предъявляются сюжетные требования.

Архитектура, по своей природе являющаяся искусством созидательным, а не изобразительным, оказавшись в числе изобразительных искусств, берется за решение чуждых ей изобразительных задач и отступает, уступает место скульптуре, а сама иногда превращается в постамент.

Путь завершен. [...]

[...] Архитектура — такое искусство, которое создает гармонический порядок, организующий материальный мир на благо человека (таким искусством архитектура и была в классические периоды). Сейчас архитектура ищет новый путь к гармоническому порядку, путь, который нужно пройти в кратчайший срок. Без этого не будет Архитектуры. [...]

[...] Настоящее искусство не умерло в нашем народе и в народах, не утративших своего национального самосознания. И в национальных народных архитектурах, никогда не пытавшихся говорить на чужом языке и не пользовавшихся переводами ни с латинского, ни с итальянского, ни с французского, ни с немецкого, продолжает жить настоящая органическая архитектура, давно умершая там, где больше всего претендовали на право называть ее своей. Эта архитектура пусть служит нам примером органического единства для создания Большой Архитектуры того же единства, только на другой — высшей ступени развития[3]. [...]

[...] Чем мы руководствуемся, когда, глядя на сооружение, говорим: это — инженерная конструкция, а это — архитектура; это — скульптура, а это — муляж?

Какие признаки заставляют нас дать то или другое определение, чем отличается архитектурное сооружение от инженерного, от скульптуры или просто слепка — муляжа?

Инженерной мы называем конструкцию, в которой поставленную практическую задачу решают, исходя из технических, технологических и экономических возможностей, в целях наилучшего и наиболее рационального решения этой утилитарной задачи. И только. Задача эмоционального воздействия пластическими средствами не ставится, и видоизменения материала или конструкции в этих целях не делается.

Эмоциональный эффект, если он и получается, то возникает невольно и не является целью, так же как звук выстрела не является целью, а сопутствует выстрелу, выбрасыванию снаряда.

Архитектурным мы называем такое сооружение, в котором поставленную задачу решают так же, как в инженерном сооружении, но пластическими средствами, с учетом эмоционального воздействия идейно-художественного образа, для чего может потребоваться видоизменение материала и конструкции в пределах замысла и целесообразного применения и того и другого. Парфенон служит примером именно такого понимания архитектуры.

При развитии от чисто конструктивной формы к пластически разработанной конструкции и постоянном изменении количественного соотношения этих начал возникает другое качество — скульптурное. Качественное различие заключается в том, что архитектура остается архитектурой до тех пор, пока она ничего не изображает, а пластически раскрывает образ сооружения посредством материала и конструкции, составляющих сущность ее формы и эмоционально через эту форму воздействует.

С того момента, как сооружение начинает изображать не тот материал, из которого оно сделано, и не ту конструкцию, благодаря которой оно существует в пространстве, с этого момента оно перестает быть архитектурой и превращается в «скульптуру», в изображение архитектуры.

Таким образом, не только решение одной практической задачи — конструкции или внутреннего объема — служит признаком архитектуры. Так, например, расположение помещений внутри гигантской фигуры человека (бывают и такие проекты), т. е. решение утилитарной задачи, не сделает эту фигуру архитектурной, а отсутствие внутреннего объема в пирамиде не делает пирамиду скульптурой.

Архитектурным будет то сооружение, которое, не изображая ничего, кроме того, что оно есть, благодаря пластической разработке целесообразных форм, материала и конструкции, подчиненных идейному замыслу, достигает желаемого эмоционального воздействия. Именно так был сделан Парфенон. Этим архитектура отличается от скульптуры, произведением которой является форма, следующая законам изображаемого предмета, а не применяемого материала, не

строящей организм, а изображающей его и лишь учитывающей свойства применяемого материала (что и отличает ее от муляжа). Статуя из камня, дерева или металла — изображение человека, а не каменная, деревянная или металлическая конструкция.

Почему важно установить эту глубокую и принципиальную разницу между архитектурой и скульптурой? Потому что она запутана до такой степени, что архитектуру целиком относят к изобразительным искусствам, и, самое удивительное, это обтекаемое обобщение всеми легко принимается.

Произведения «академизма» — не архитектура, а скульптурные изображения архитектуры XVI века, такие же, как изображение архитектуры на рельефах Донателло, и отличаются от них только масштабом и качеством.

Архитектура — искусство не изобразительное, а созидательное. Оно не изображает предметы, а создает их. Изображать можно что угодно из любого материала и любыми методами. Строить же можно только то, что оправдывает себя в практике, т. е. наилучшее для своего времени, из тех материалов и в тех технических, художественно осознанных формах и теми методами, которые заняли свое место в процессе развития архитектуры или в результате технического прогресса.

Спор о том, когда конструкция переходит в архитектуру, и если она перешла в архитектуру без участия творческого метода архитектора, то зачем тогда нужны архитекторы, прекратится тогда, когда мы научимся создавать совершенные произведения[4]. [...]

[...] Что такое архитектура? Это не стиль — Ренессанс или барокко, или какой-нибудь другой, — это не дом и даже не город. Все это только части огромного явления, в которых она воплощается. Архитектура — среда, в которой человечество существует, которая противостоит природе и связывает человека с природой, среда, которую человечество создает, чтобы жить, и оставляет потомкам в наследство, как моллюск раковину— иногда жемчужную. Разница только в том, что у раковины жемчужина — результат болезни, а подлинная архитектура — результат здоровья и огромной созидательной силы человечества. [...]

[...] Художественная ценность произведения любой эпохи определяется не столько абсолютным уровнем знаний, сколько единством знаний, воплотившихся в произведении, будь то дом или поэма. [...]

[...] Мир, который создает архитектура, должен быть гармоничным. Гармония есть равновесие между всеми элементами. Если не все элементы искусства и науки будут в нем учтены и использованы, он не будет гармоничным, не будет прекрасным.

Парфенон был прекрасен потому, что он был гармоничен. В нем как в фокусе пересекались все представления и знания о совершенном. [...]

[...] Типизация и индустриальные методы возведения домов — верный принцип. В конце концов Ленинград красив именно однообразием своих улиц, которые служат «средой» для уникальных индивидуальных сооружений — памятников.

Однообразные удобства лучше разнообразных неудобств, а более или менее однообразная красота лучше разнообразного уродства. [...]

[...] Чем естественнее условия существования, чем ближе архитектура к природе и чем благоприятнее эта природа для существования человека, чем прогрессивнее социальные условия, тем меньше необходимости в иллюзорных приемах архитектуры. [...]

[...] Искусство перестает быть искусством в тот момент, когда для создания данного изделия не требуется интуиции и проявления индивидуальных свойств и индивидуального мастерства, когда на место интуиции становится расчет, на место индивидуальных свойств — разрядная квалификация, а на место индивидуального мастерства — технологический процесс.

Творчество базируется на индивидуальном, интуитивном ощущении того, как должна и может быть решена поставленная задача. Доводы могут быть представлены только в виде общих рассуждений. Когда эти общие рассуждения в результате опыта, анализа этого опыта и применения точных научных знаний могут быть сформулированы в качестве закона или приближающейся к нему рабочей формулы, каждый раз и безошибочно в пределах поставленной технической задачи, способных эту задачу разрешить, этот вид деятельности уходит из области искусства и переходит в область техники.

Мы недооцениваем человеческие руки, заставляя их делать стандартные вещи. Это дело машины, и она выполняет эту работу лучше. Человеческие руки могут сделать любую уникальную вещь. Единственное, чего они не могут сделать — повторить самих себя. [...]

[...] Из всей истории архитектуры видно, что жилище предшествовало общественному сооружению, а не наоборот.

В помпейском доме как в зародыше содержалось все то, что затем было в развитом виде показано в архитектуре форума. И самый форум — всего лишь огромный перистиль помпейского дома. [...]

[...] Нужно начинать с жилища, и в первую очередь жилища, удовлетворяющего человеческие потребности. Единственно, что должно «выражать» жилище,— то, что это жилище удобное, здоровое и приятное для жизни, такое, где вы себя чувствуете «дома»; если там и есть скульптуры, то они не должны подавлять вас своими раз-

мерами (в помпейских домах вы не найдете скульптур больше пятидесяти сантиметров).

Если архитектура жилого дома будет говорить о том, что это жилой дом, да к тому же дом, связывающий человека с природой — с чистым воздухом, с красивым пейзажем, а не выражать мощь, триумф, пафос, т. е. то, что мы очень часто навязывали облику жилого дома, то как раз эти черты смогут быть развиты и (по контрасту с жилищем) выражены затем в архитектуре соответствующих общественных сооружений.

Все современные средства, начиная с материалов и кончая теорией, должны быть найдены и освоены в процессе практической работы над жилым домом. Первым сооружением человека было жилище, дом. Из дома вырос форум. Из дома вырос акрополь, из дома вырос погост в Кижах, а не наоборот.

С жилища начинается архитектура, с жилища начинается город [5] [...]

[...] Это плохо, что лучшими произведениями советской архитектуры не стал жилой дом, жилье, а признаны: метро, Сельскохозяйственная выставка, выставки в Париже и Нью-Йорке, раньше еще — канал Москва — Волга. Метро и канал — инженерия, Париж и Нью-Йорк — плакаты. [...]

[...] В жилище все должно быть целесообразным, правдивым. Фасады должны решаться без декорации, без изобразительности.

В общественных зданиях, наоборот, могут быть применены приемы декоративного оформления фасадов. Фасад может быть решен в виде стенки, приставленной к объему здания. Таковы фасады храмов раннего Возрождения, так мною решен фасад «Дома архитектора» [6]. [...]

[...] Мы, архитекторы, потеряли связь с природой, утратили интуитивное чувство материала и не восстановили его с помощью науки — и оказались между двух стульев. Связь с природой нужно установить снова, только не по принципу «назад к природе», не «назад к народной архитектуре», отказавшись от всех достижений человечества, а по принципу «вперед к природе» при помощи этих достижений [7]. [...]

[...] Автомобили и дороги приблизили человека к природе. Примером необычайно полно вписавшегося в пейзаж сооружения служит театр Красных скал в Колорадо. Все достижения техники даны здесь в скрытом виде.

Простота и классика — без «классических» деталей, без трубящих статуй.

Демократичность — 9000 мест решены одинаково, скамьи без спинок [8]. [...]

[...] Здание, расположенное в природе, вне города, представляет собой объем, воспринимаемый в ландшафте вместе с первым планом газона, кустарника или снега, вторым планом деревьев и третьим планом горизонта. Здание, расположенное на городской улице, чаще всего представляет собой плоскость, а в случае его углового расположения — зрительно неполный объем. Часто при этом фасад ориентируется на север; здание не окружается достаточным количеством зелени, а иногда последняя вообще отсутствует; в качестве же первого плана мы обычно имеем асфальт. Отсутствие пейзажа, объема, цвета в окружающей среде должно быть учтено и восполнено в архитектурном решении самого здания.

Эти замечания прежде всего относятся к застройке вдоль улицы по красным линиям. Застройка с применением «курдонеров» и раскрытых в сторону улицы внутриквартальных пространств с зеленью, фонтанами, газонами диктует решение среднее между архитектурным решением в природе и архитектурным решением городских магистралей. В этом случае архитектура должна не столько своими средствами восполнять отсутствие природного окружения, сколько связываться с ним самим приемом своего решения. Фасад при этом получает менее плоскостное решение (креповку), создаются балконы, дающие тень («воздух»), объединенные в систему, расположенные друг над другом и опирающиеся на стойки, колонки или аркады. Кроме того, декоративная садово-парковая архитектура привлекается для решения самого внутриквартального пространства с его декоративной зеленью, перголами, фонтанами, детскими площадками, решетками, парадными воротами, въездами и т. п. Даже в тех случаях, когда такой «двор» с улицы не виден, он [фасад] архитектурно должен решаться не как уличный и не как «дворовый» фасад, а как внутриквартальный организм, характерный для наших условий. Особое место должны занимать балконы, как мотив, органически связывающий внутреннее пространство с внешним и с зеленью квартала, если архитектор правильно учтет возможность украшения их цветами и учтет это в композиции фасада. [...]

[...] *Облик жилого дома.* Решение наружной архитектуры жилого здания представляет ряд специфических трудностей, из которых основной является правильное соподчинение мелкого масштаба внутренних помещений и масштаба видимого с улицы здания в целом. Мелкий масштаб определяется небольшими комнатами, которые расположены по горизонтали и друг над другом и выражаются на фасаде окнами, соответствующими их размеру и образующими частую и мелкую сетку. Кроме того, в тех случаях, когда лестницы выходят на фасад, эта сетка перебивается вертикальными ритмическими ак-

центами на служебных помещениях, т. е. там, где архитектурная логика как раз не требует подобных акцентов.

Таким образом, мелкий внутренний масштаб, проектируясь на фасадную плоскость, оказывается в противоречии с масштабом самой улицы и ее пространства. Противоположным случаем будет решение одномасштабного здания, например Парфенона, где единый внутренний объем соответствует его выражению во внешней архитектуре большого ордера; по существу это является единственно правильным применением темы большого ордера. В этом случае архитектурная оболочка сохраняет свои масштабные отношения как к внутреннему объему, так и к окружающему пространству. В наше время одномасштабное ордерное или безордерное решение уместно в общественных зданиях (театры, крытые рынки, бассейны для плавания и т. п.), в то время как современный жилой дом требует совершенно иного подхода. Задача архитектора состоит в том, чтобы художественно-правдивыми архитектурными средствами привести крупный и мелкие масштабы во взаимное соответствие, добиться того, чтобы мелкий внутренний масштаб не противоречил масштабу самой улицы, а крупный масштаб фасада и его деталей — внутреннему содержанию дома. Это соответствие может быть достигнуто, если архитектор так решит фасад, что он будет восприниматься от общего к частному. Если, например, мы разделим восьмиэтажное здание, которое должно восприниматься как нечто целое от цоколя до карниза, горизонтальными тягами в убывающей последовательности: 3 этажа, 3 этажа, 2 этажа, то эти деления будут крупными, будут восприниматься как масштабные по отношению к улице, но не к внутреннему содержанию дома. Если же между этими тягами ввести архитектурные детали промежуточного размера (обрамление наличников, группа балконов), то эти последние подготовят к восприятию мелкого масштаба окон, выражающего масштаб внутренних помещений. Так, направляя восприятие зрителя от целого к частному, от большого к мелкому, можно противоречие между масштабами использовать как композиционный прием, в конечном счете приводящий к гармонии. Есть и другие приемы решения, которые могут привести к той же гармонический цели, но на них мы здесь останавливаться не будем [9].

Однако грамотное и даже мастерское решение композиционных задач не является самоцелью, а лишь средством к созданию архитектурного образа. Архитектурный образ не исчерпывается «темой» жилого дома, ибо эта тема разрабатывалась во все эпохи и наполнялась самым различным содержанием. Недостаточно владеть мастерством, недостаточно выразить жилой характер постройки, необходимо найти свойственное нашей эпохе содержание жилого дома, образ, мы бы сказали, жизнерадостного лиризма.

Можно указать на ряд решений, ассоциируемых с этим образом: именно в силу того, что представление о жилом доме в наших условиях связано с кварталом и внутриквартальным пространством, в нем вполне возможно, как указывалось выше, сохранить ряд элементов, выработавшихся при решении архитектурных сооружений в природе. Но, в отличие от последних, ощущение живописного лиризма в них вызывается средствами самой архитектуры. [...]

Образ жилого дома в своей эмоциональной выразительности всегда будет определяться тем местом, которое ему отведено в этом ансамбле,— архитектурным содержанием окружающих его построек. [...]

[...] *Изобразительность в архитектуре.* Применение деталей, нарушающих в третьем измерении толщину стены, а следовательно, разрушающих стенную поверхность, мы встречаем в барочных сооружениях, но никогда не встречаем в классических. Это относится как к архитектуре, так и к живописи. Барочная живопись делается станковой, ее прием — иллюзорное пространство, не связанное со стеной, с плоскостью. Классическая живопись до XVI века (фреска, мозаика) имеет условное пространство и не нарушает плоскости стены. Она монументальна именно в этом смысле, а не потому, что якобы прилегает к тяжеловесным формам и к тяжеловесной их трактовке. Сочетание легкости и монументальности очень характерно хотя бы, например, для Боттичелли или Рублева.

Существует ходячее выражение «Классика конструктивна», которое в период конструктивизма объяснялось, как якобы свойственная классике тенденция приукрашивания конструкции. Да, классика конструктивна, но не в таком вульгарном смысле, ибо искусство не есть украшение конструкции.

[...] Также совершенно неверно, когда изображение конструкции в отдельных деталях получает настолько мощное выражение, что выступает уже не в качестве изображения, а в качестве конструкции и тем самым разрушает стену. В этом случае происходит одно из двух: или деталь делается изображением по отношению к стене, или стена становится изображением по отношению к детали. Отсутствие преобладания основной темы конфликт между темами делает подобное решение ложным. Это можно назвать «декоративным», а не изобразительным приемом, имеющим конструкцию частично как физически прочную, а частично изображенную, в отличие от ясного изобразительного принципа. Разница между имитацией конструкции и художественным изображением в архитектуре та же, что в живописи между натуралистической имитацией и реалистическим изображением.

Таким образом, в архитектуре художественными средствами может

быть изображена не только та или иная архитектурная тема, но и материал. Устройство лоджий, архитектурно рассчитанных на сильную тень и рожденных архитектурой южных стран, где тень необходима, в условиях Москвы, Ленинграда и ряда других городов вряд ли является целесообразным. Такие лоджии лишь затемняют жилые помещения. В случае устройства лоджии ее задняя стена должна быть решена в цвете, ввиду отсутствия контрастных теней.

Цвет. Русские мастера XV—XVII веков и Растрелли в XVIII веке прекрасно понимали значение цвета и решали свои сооружения в полихромии.

[...] Таким образом, не только двухцветное решение, но и общая полихромность характерны для всей древнерусской архитектуры, да и для всего народного творчества большинства народов Советского Союза. Даже греки в своей солнечной стране решали здания, как например, Парфенон и другие архитектурные и скульптурные памятники,— полихромно. Остатки этой живописи мы видим на Парфеноне, на скульптурах «Кор».

[...] Любовь к цвету, широкое его применение как в архитектуре, так и в быту является совершенно естественным для жизнерадостного народного творчества. Поэтому отдельные неудачи на первых порах нашего освоения полихромии не должны служить препятствием к дальнейшим опытам, к освоению этого замечательного приема, оставленного нам великими архитектурными эпохами и народным творчеством.

В условиях городской среды, лишенной цветового окружения (пейзажа), особенно необходимо использование цвета в архитектуре. В архитектуре жилого здания уместно двух- и трехцветное решение основного материала и деталей.

Больше того, при применении полихромии цвет восполняет качество материала.

[...] Таким образом, цвет придает материалу новое качество. Архитектурное богатство фасада зависит не только от абсолютной ценности применяемого основного материала, но и от сочетания простой окрашенной штукатурки или кирпичной кладки с камнем, майоликой, керамическими деталями, сграффито или фреской.

Очень дешевый материал штукатурка (кирпичная кладка) может служить прекрасным фоном для более дорогого материала, употребленного в небольшом количестве и способного создать впечатление большого богатства фасада. Это не значит, что цвет должен быть использован несдержанно или неэкономно. Экономия и сдержанность присущи всякому большому искусству, они уместны и в данном случае.

Тот же принцип экономии относится полностью и к подбору материалов и их фактурному сопоставлению [10]. [...]

О КОМПОЗИЦИИ

[...] Композиция — не есть что-то застывшее, догматичное. В науке есть четкие законы. В искусстве же любой четкий закон не может быть доведен до предельной четкости — всегда должно оставаться хоть немного места для свободного творчества. Как ни сложна, как ни лимитирована архитектура разнообразнейшими требованиями — она все же искусство. [...]

[...] Нужно хорошо знать все последние достижения науки, чтобы хотя в какой-то мере строить так же грамотно и культурно, как работают ученые, хотя бы не так позорно плестись в хвосте. И если форма отстает от содержания — подтягивать ее к содержанию!

Основные положения композиции:

А) Природа симметрии в кристаллах.

В) Принцип экономии энергии, на котором построено все мироздание. Он же и (человеческий организм) — причина симметрии.

С) Закон Эйнштейна [11] — 1905 г. о превращении массы в энергию и наоборот. [...]

[...] Помощь физики, опыты с просвечиванием стеклянных конструкций поляризованным светом (непроницаемость аморфных частей. Просвечиваемость работающих частей, где молекулы — в строгом порядке. Темная нейтральная ось).

Стремить к такому порядку все части нашего архитектурного сооружения. [...]

[...] Архитектура — это не театр и не мистификация. Палладио был гениальный мистификатор, но он был тактичен тем, что не навязывал, не заставлял штукатурные колонны разыгрывать из себя каменные, всегда умел показать, что «это не всерьез, это — декорация».

Нельзя заставлять детали делать вид, что они работают, как каменные. Это ложь. Архитектура не может строиться на лжи. [...]

Наш век ближе к природе, проще, правдивей и демократичней, чем многие предыдущие. Думайте больше о простом человеке.

О КОМПОНОВКЕ ОБЪЕМОВ В ОДНОМ ЗДАНИИ

Независимо от того, плотно или неплотно скомпоновано здание, каждый из его объемов должен быть совершенно четко отделяем от других, не должно быть неясных мест, неизвестно, к какому объему принадлежащих. Должна быть полная ясность и четкая разделимость конструктивной схемы; при этом объемы не должны быть при-

тиснуты один к другому впритык, без промежуточных помещений. Наилучший, свободный пример такой компоновки (в пределе) — вилла Адриана [12]. [...] [13]

[...] С моей точки зрения, вилла Адриана — самый интересный и поучительный из всех античных памятников, которые мне пришлось видеть в Риме.

1. Он меняет представление об официальной сухости римской архитектуры.

2. Это совершенно поразительное по человечности жилище-дворец, который представляет собой не тоскливую анфиладу официальных залов, а систему пластически решенных закрытых и открытых пространств — грандиозных и все-таки исходящих из человеческого масштаба и потребности.

3. Это совершенно исключительный пример пластического решения плана, свободно и естественно переходящего в объем. Впервые я увидел и понял, что́ значит пластический план и пространство.

4. Вилла Адриана оказала огромное влияние на Корбюзье и, что особенно важно, на Камерона, так как его «холодные бани» в Детском Селе являются прямым следствием маленьких терм виллы Адриана.

5. Полы (мозаичные и мраморные) просты и удивительно красивы и могут служить образцом простоты и богатства решения.

6. В целом эта вещь может колоссально много дать для создания нашей архитектуры [14]. [...]

О МАСШТАБЕ

[...] Надо видеть человека и делать для него. Отсюда проблема масштаба и десятки других проблем. [...]

[...] Если вам хочется рядом с вашим фасадом поставить человека размером в золоте по отношению к нормальному (2 *м* 80 *см*), то такое здание будет иметь героический масштаб. Таков Парфенон, чьи ступени высотой 20 *см*.

Зная это и добиваясь героического масштаба, проектируйте, рассчитывая на человека 2 *м* 80 *см*.

Если рядом с вашим фасадом хочется нарисовать человека гораздо меньшего, чем он есть, то это здание будет иметь подавляющий масштаб, как Баальбек [15]. И человек (детали для него непосредственно будут малы и жалки — ступени Баальбека 11 *см*) почувствует себя «сукиным сыном».

Если же вам захочется нарисовать человека той же высоты, что в жизни, то это будет будничный масштаб, без приподнятости, без возвышенности. [...]

Почему часто плох маленький цоколь в один этаж. Когда смотрите на дом с расстояния, то воспринимаете его в последовательности: землю (по количеству больше всего), потом большое членение, потом верхнее членение — самое меньшее. Получается постепенность. Маленький, в один этаж цоколь перебивает это спокойное восприятие здания, а ведь мы всегда воспринимаем здание снизу вверх. Можно делать маленький цоколь, но тогда он должен относиться к земле, сливаться с ней, как подий [16]. [...]

[...] В курватурах Парфенона (необычайного сооружения архитектуры, не имеющего ни одной вертикали и ни одной горизонтали, — сооружения, в котором все сделано наклонно, конкавно и конвексно — для того, чтобы казаться прямым и вертикальным) нашло свое пластическое выражение приписываемое Протагору [17] положение школы софистов: «Человек — мера всех вещей» [18]. [...]

[...] *Масштаб целого и деталей.* Масштабность сооружения определяется тремя моментами: отношением всего сооружения к человеческому росту, отношением к пространству, окружающему сооружение или находящемуся перед ним, и, наконец, отношением абсолютных размеров всего сооружения к привычным и оптимальным размерам его элементов. Поэтому впечатления масштабности нельзя достигнуть пропорциональным увеличением или уменьшением в большом или малом здании тех элементов, которые мы в нашем представлении привыкли связывать с определенным размером. Так, например, доведение до гигантских размеров нормального фасада трехэтажной виллы, допущенное при постройке храма Петра в Риме, или при уменьшении темы ордера в Темпьетто Браманте оказываются абсурдными как по отношению к пространству, так и по отношению к человеку.

Соотношение элементов между собой и их моделировка меняются в зависимости от величины и среды. Это не значит, что некоторое преувеличение невозможно. Примерами такого архитектурно правильного преувеличения могут служить лучшие памятники прошлого (например, палаццо Пикколомини в Пиенце, Арсенал в Кремле, провиантские склады Жилярди [19]), причем такому преувеличению сопутствует чрезвычайно тонкая моделировка деталей, подчеркивающая масштабность этих сооружений. Но в случае очень большого размера всегда должна вводиться какая-то величина соизмерения с человеком, например нормальная дверь рядом с большим порталом, показывающая его большой размер и помогающая его воспринять. [...]

[...] *Моделировка деталей и пропорциональность.* Изучение памятников архитектуры показывает, что чем крупнее сооружение, тем мельче моделированы его детали, причем тонкость моделировки

возрастает снизу вверх от цоколя к карнизу. Наоборот, чем меньше сооружение, тем деталь его грубее и менее моделирована. Одним из основных условий гармонического решения архитектуры здания является соблюдение такого пропорционального построения, при котором все соотношения здания, отношение общей его длины к высоте, соотношение между горизонтально делящими тягами, проемами и простенками, горизонтальный шаг простенков и расстояние между этажами, детали тяг, карниза, балконов, наличников и сами детали в себе находились бы в единой пропорциональной зависимости [20]. [...]

О ПРОПОРЦИЯХ

[...] Пропорции — это далеко не все то, что нужно, пропорции — это очень небольшая часть от всей задачи архитектуры. Овладеть пропорцией и не овладеть архитектурой, это все равно, что ничего не уметь делать. Те пропорции, над которыми я работаю, это последние исследования математиков, астрономов и физиков, очень больших ученых, которые нашли, что Вселенная, земной шар, организмы, растения, кристаллы — все подчинены элементарным математическим законам. Причем этот закон тождествен для снежинки и растения. Это не те пропорции, о которых обычно говорят, это более точный анализ золотого сечения, который говорит о том, что существуют определенные сечения прямоугольника, схемы сечения. При делении этого прямоугольника на определенные части — это его специфическое качество — все время остаются кратные отношения до конца, в очень сложных дробях. Эти построения могут быть получены каким-нибудь третьим путем — путем вычисления. Существует прямоугольник золотого сечения, существует корень, извлеченный из этого прямоугольника, который опять-таки остается в математически определенной пропорции. Этот очень систематизированный труд возник вот таким образом.

Американцев занимал вопрос, почему у них при очень высоком уровне техники получаются, в сущности, уродливые вещи. Лет двадцать тому назад они решили отправить экспедицию на родину совершенных форм — Грецию. Экспедиция занялась исследованиями и нашла, что в греческих сооружениях все построено в этих соотношениях.

Эти вопросы исследовались астрономами, физиками, которые убедились, что такие соизмерения существуют и в природе. В этих пропорциях построен и организм человека. Эти же пропорции вы видите и в логарифмической спирали. Благодаря тому что организм тоже построен в этих пропорциях, у вас механически все уклады-

вается, получаются одинаковые двери, рамы, окна, ничего не нужно ни подгонять, ни подстраивать. [...]

[...] Архитектор должен знать пропорции, геометрия и математика — это то, что близко архитектору, интуиция, конечно, играет здесь роль также. Функционалисты говорят, что в архитектуре прежде всего интуиция, а что такое пропорция, многие не знают. Если понадобятся пропорции, всегда можно будет их выучить. Мне понадобились, и я их изучил [21]. [...]

[...] В процессе изучения и практического использования метода золотого сечения для органического решения вопроса о пропорциях архитектурных сооружений мне неоднократно приходилось ощущать недостаточность известных нам основных отношений золотого сечения в первой его производной для получения при проектировании и при изучении памятников, особенно греческих, тонких отношений, почти равных членению пополам.

Дело в том, что пропорция чистого золотого сечения, отношения 618 : 382, последовательно убывая, дает очень острое сокращение делимого в этой пропорции отрезка.

В литературе, в труде о нахождении золотого сечения в музыкальных произведениях Сабанеева в приведенной шкале, помимо непосредственных остатков отрезка, получаемого от деления, имеется отношение 528 : 472, получающееся от последовательного (второго) деления отрезка в золотом сечении, называемого академиком Жолтовским «функцией золотого сечения».

Это и есть первая производная от золотого сечения, которая позволяет поделить отрезок в более мягких, убывающих или возрастающих пропорциях, но все же не дающая возможности полностью расшифровать архитектурные памятники, построенные в золотом сечении, ввиду довольно резкого сокращения его.

В процессе изучения некоторых греческих памятников, особенно отношения архитрава, фриза и карниза, мною была получена пропорция 507 : 493, являющаяся результатом третьего деления отрезка в золотом сечении, который, оставаясь в гармоническом ряде золотого сечения, позволяет расшифровать и получить при проектировке очень мягкую, убывающую или возрастающую пропорцию, чрезвычайно близкую к половине [22]. [...]

О МАТЕРИАЛЕ

[...] В архаике материал довлел над назначением сооружения и его формой. В классике все находилось в гармонии, в барокко форма довлела над материалом и назначением постройки. [...]

[...] Вместо камня современный архитектор имеет сотни различных материалов разного веса, фактуры, линейного расширения, работающих на сжатие и растяжение, а также гидроизоляционных, термоизоляционных, звукоизоляционных и др. Все они применяются и в частях и в целом при помощи разных методов, и не для уникальных сооружений, а для массового строительства, т. е. должны состоять из элементов, отвечающих по своему размеру, весу и калибровке основному закону массового производства — взаимозаменяемости и непрерывности процесса возведения сооружений.

Некоторые архитекторы пытаются насильственно привязать старую теорию, вытекающую из элементарных задач и простых материалов, работающих на сжатие (камень), к разнообразнейшим и совершенно другим задачам, возникшим в другое время; пытаются насильственно привязать эту теорию к созданию сооружений из различных (в том числе легких и растянутых) материалов или, наконец, пытаются отрицать всякую теорию в надежде, что все «само выйдет». [...]

[...] У материала есть свой масштабный и пластический оптимум. Можно и из камня делать огромные вещи, не подавляя, а возвышая человека. И тем больше, чем полнее используется материал: давит не материал как таковой, а материал, не использованный в работе. Давит работающая на растяжение часть архитрава. Своды двойной кривизны из кирпича могут быть легки, как радуга. Почему пока еще не получилось архитектуры из железобетона? Не только потому, что архитектура со своими канонами, разработанными для сжатого материала, не смогла их применить к растянутому железобетону, но и главным образом потому, что она пластически не раскрывала бетон как новый материал, а служила как бы корсетом, невидимо, непонятно как держащим балку. Бетон же в этой нижней части должен работать на растяжение и, «не умея» этого делать, он превращался в балласт. Балка утяжелялась, конструкция пластически оказывалась тяжелой и противоестественной. И только в некоторых работах Перре, применявшего схему «готической дематериализации», железобетон стал удобосмотрим, но он был раскрыт не как новый, растянутый материал, а как дематериализованный, сжатый камень готики. [...]

[...] Наши современные представления о прочности должны быть перенесены и в архитектуру. Нужно противопоставить тяжесть прочности, а не совмещать эти два понятия. Отсюда — разная пластика каменного моста, «сработанного рабами Рима», и современного моста, держащегося в пространстве не за счет тяжестей, перетасканных и взгроможденных рабским трудом, а за счет человеческого

гения. Материал следует за эпюрой напряжения, найденной человеческим гением. Материал не дематериализуется в идею, как в готике, а материализуется в идее и сливается с ней [23]. [...]

О МЕТОДЕ

[...] Микеланджело — гениален, но он аметодичен.

Леонардо — прежде всего методичен.

Ученики такого, как Микеланджело, как правило, плохи.

Ученики такого, который имеет школу,— хороши.

Я горжусь тем, что работаю в физике. Я, правда, только микромодель Леонардо, но Леонардо, а не Микеланджело!

Жолтовский методичен — он создал школу.

Щусев, по признанию Жолтовского, более талантлив, но он аметодичен.

Его ученики доказали это [24]. [...]

[...] Чем больше я смотрю, тем больше убеждаюсь в том, что Жолтовский, будучи совершенно прав в необходимости иметь школу, совершенно неправ в своих подражательских формалистических тенденциях.

При виде замечательных памятников античного искусства у меня ни на минуту не опускаются руки и не проходит желание работать, а только увеличивается. И никак не в сторону копирования, а в сторону создания новых вещей. Именно здесь, в Италии, со всей очевидностью видно, благодаря огромному материалу и непрерывной смене стилей, все огромное умение больших мастеров отвечать на задачи, которые ставила перед ними эпоха. Никто никого не копировал, а, изучив старое, создавали новое для конкретных исторических условий и живых людей, и особенно это последнее. [...]

Корбюзье необыкновенно глубоко понял и изучил Рим (особенно виллу Адриана — это очень чувствуется) и освоил для целей и понимания задач архитектуры в условиях капитализма. Не его архитектура, а умение по-своему понять и применить является очень поучительным примером.

Что касается подражания, то в истории Италии примером этого «метода» может служить современный Рим (последних 30—40 лет). Почти все здания являются более или менее удачным подражанием ренессансу, что это за ужас — современный Рим, один из самых безрадостных, бесцветных и унылых городов в мире [25]. [...]

[...] В чем недостаток школы «академистов»?

Жил некогда прекрасный юноша. Найден его гипсовый слепок. Невозможно воссоздать юношу по слепку его носа. *Не следует искать причину красоты вследствие красоты в деталях.*

[...] Как же надо сейчас создавать архитектуру в тех же условиях, какие имели греки. По-гречески, конечно! Но, понимая это философски, а не как намек на старые формы.

Нужно прежде всего знать метод, понимать устройство мироздания, быть на высоте мировой современной науки. [...]

[...] Мой лучший ученик — наиболее талантливая среди молодежи — Елена Новикова. Она освоила метод. Леонид Павлов тоже талантлив, и стремится постичь метод. [...]

[...] У каждого ученика должна быть индивидуальность — ее нельзя смазывать. Плохо, когда все ученики повторяют друг друга. [...]

[...] *Нельзя подменять научную работу творческой работой,* а тем более рисованием красивых фасадов. Будучи беспринципным, легко перейти от красивых фасадов к пошлости и дешевому украшательству.

В архитектуре *есть наука. Ее надо отделить от искусства* на первой стадии работы, как математик отделяет часть уравнения и не рассматривает ее, говоря: «Пусть это будет...».

Так и архитектор должен работать в науке, не думая пока об искусстве.

В древности все было только искусством, а не наукой. Все делалось творчески — и музыкальные инструменты, и пушки, и корабли. Неверно, если мы в XX веке будем первые и важнейшие задачи решать творчески, а *не научно.* Ведь древние люди еще не могли *обобщать опыт.* Поэтому у них и не было метода. А мы можем обобщать опыт (он в большой мере обобщен и до нас — надо к нему обращаться!), и это, во-первых, поможет человеку, для которого мы работаем, во-вторых, сэкономит наше время. Ведь пушки и музыкальные инструменты стали давно областью науки, а не искусства, а иначе не было бы прогресса и промышленности. [...]

[...] *Я — противник ночных бдений.* Многие работают над проектом с таким мучением, как будто проект — это давящая гора, на которую они со страхом взирают снизу вверх.

Относитесь к стоящей перед вами задаче *весело, просто,* как игрок в теннис к своему партнеру. Уважайте партнера, но не бойтесь. Поэтому объемные модели (кубики) очень полезны. Карандаш обычно сразу уводит в сторону красивости, фасадничества, сковывает одной подчас навязчивой темой и мешает глядеть широко на проблему. Трудно оторваться от получившегося красивого эскиза.

Кубики же упрощают форму и дают возможность *хладнокровно и быстро* испробовать все возможные варианты схем. Тем самым наше время будет сэкономлено и на *драгоценное творчество останется гораздо больше времени.* И при этом вы будете объективным архитектором.

А время экономить надо — жизнь так коротка и задач так много!

Мы будем пробовать и другие методы. Возможно, многие из них себя не оправдают — мы их отметем.

Но если мы овладеем методом, то нам легко будет делать диссертацию; мы будем затрачивать мало времени на подготовку и много — на творчество. [...]

Как же надо компоновать объемные модели

1. С целью плотнейшей упаковки пространств.

В предыдущей лекции мы опробовали принцип плотнейшей упаковки частиц как один из двух великих принципов, лежащих в основе мироздания. Он неразрывно связан с принципом экономии энергии.

Не следует понимать эту экономию, как экономию по смете. Конечно, если мы заказали какому-нибудь строительному тресту сшить нам шубу, то они сшили бы нам саван,— так «экономней». Но в нем мы простудились бы и умерли. Надо, чтобы живущие в доме люди имели условия, при которых они смогут плодотворно работать для социалистического государства, — это и будет настоящая экономия. Но надо экономить и на материале, где это возможно. Поэтому (учитывая размах строительства) нам надо *плотно* компоновать.

Существуют разные методы компоновки (помпейский форум — демократический метод, Баальбек — империалистический метод). Но для нас сейчас важно постичь именно плотнейший метод.

Материал всегда работал на сжатие — и в этом не снимается с проблем современности. Но гораздо экономнее растянутый материал.

Я сейчас разрабатываю кварцевые конструкции анизотропных материалов (с виниловым заполнением), работающие по типу фанеры. Из такого типа анизотропных материалов делались легчайшие «москито», благодаря чему они достигли скорости 700 *км/час* (без реактивного двигателя). Такое перекрытие человек может поднять одной рукой. Человек может поднять колонну и понести ее. Представляете, как экономит механизацию строительства.

Так надо глубоко смотреть на экономию. Вот почему мы закажем шубу на меху.

Конечно, такие конструкции сейчас стоят дорого. Но насколько автомобиль Форда 1946 и 47 годов дешевле «Роллс-ройса» — 1912 г. !! и насколько лучше! [...]

[...] Метод моделей — прекрасный метод. Он был утрачен в XVII—XVIII веках и заменен чертежами, и архитектура стала фасадом.

Беда, что люди науки зашифровали свои труды языком, понятным

лишь им самим. Они бы тоже должны пользоваться методом моделей. Как Джинс [26], который предусматривал модель Вселенной, как Бор [27], который продемонстрировал модель атома. А тем более теперь, когда есть кино и возможный показ движущихся моделей.

2. Потребная упаковка обязательно предполагает *цельную и прочную оболочку.* Телефон был раньше весь наружу, граммофон — тоже. Теперь они скрыты в прочных и цельных оболочках (но разных оболочках). Самолет и пароход имеют теперь почти ту же форму для всех своих типов, но внутри их разнообразнейшие по характеру устройства. И, надо сказать, на современном пароходе такой комфорт, что хочется там жить, не выходя (так наука не помешала ни искусству, ни жизни).

Репа вся однородна. Ананас сложнее и лучше репы. И он свое нежное ядро заключает в колючую твердую оболочку. Как человек тонкого склада, легко ранимый выделяет непроницаемый внешний слой (конечно, в моральном смысле).

3. Скомпонованный нами организм должен быть очень цельным (не только плотным, но и единым).

Некоторые ошибались, идя от Райта. Они лепили все новые и новые объемы один к другому, компонуя их с полной свободой, не заключая в единую оболочку, но единого организма не было. Если у Райта это было естественным следствием развития фермерского дома, то у них — это неправильно понимаемая архитектура.

Прежде всего, должен быть цельный организм, где каждая часть лежит в наиболее удобном месте из всех возможных мест! Как в организме человека. Цельность абсолютно необходима и для *правильной, равномерной работы конструкции.*

Конечно, Венера прекрасней всякой другой дамы, но и у той и у другой почки находятся в одних и тех же наиболее целесообразных местах. А красота их — это уже область не научной, а *творческой* работы. Но без идеального, с точки зрения науки, организма они не могли бы жить. [...]

РАБОТА НАД ПРОЕКТОМ

[...] Каждый должен усвоить метод. [...]

Работая над эскизом, делать маленькие геометризованные схемки для более острого ощущения тектонической выразительности: должно ясно чувствоваться что-либо одно — либо нагружать сильно сверху, но не задавливать, либо последовательно разгружать снизу вверх — как русские церкви. Не работать с наморщенным лбом, работать в веселом состоянии духа, чтобы сооружение не было узким, сжатым, сдавленным. Чтобы, глядя на эскиз, не чувствовал тошноты. [...]

[...] Важно не общее количество времени, просиженное над проектом, а состояние во время проектирования. И это состояние не должно быть угнетенным!

[...] Я не могу работать с человеком, к которому чувствую антипатию. [...]

[...] Я не требую, чтобы было хорошо покрашено, но чтобы было правильно сделано и продумано. Мы не Пуссены! Пейзаж вовсе не делать. В некоторых странах жюри запрещено рассматривать покрашенные проекты — это считается обманом. [...]

[...] Не старайтесь в одном проекте показать все, что вы знаете. Не вкладывайте в него весь арсенал своих средств. Относитесь проще, не ставьте задачей сделать во что бы то ни стало лучше всех. [...]

[...] Не делайте архитектуру ни литературой, ни плакатом, ни скульптурой, ни пьедесталом для скульптуры!

Архитектура имеет предел изобразительности и не должна быть символичной.

Минимум чисто литературных средств!

Больше человечности и тепла. Раскрытость для всех. Излучение наружу внутренней красоты здания. [...]

[...] «Образ» — не путать с «узнаваемостью» (не подменять образ узнаваемостью).

Пример: «Образ театра — это портик с колоннадой». Плохая архитектура, построенная на узнаваемости, к сожалению, не встречает отпора в массе несведущей публики.

Надо искать образ, но нельзя полностью отказаться от узнаваемости. Нельзя абсолютно забыть о человеке. Надо, как Чапаев, показать на картошке (не на шахматах), чтобы было человечней и понятней. Но показывать то — большое, важное, основное! [...]

[...] Любя пластику, умейте показать ручную работу, как драгоценность. Умейте ее экспонировать. Не размножайте скульптуры и орнаменты.

Одна из причин гибели искусства в XIX веке — появление гипса.

[...] «Паром» для строительства домов оказались или окажутся следующие предпосылки:

1) легкий, высокопрочный каркас или несущие панели.

На такой каркас или панели нелепо грузить тяжелый термо- и звукоизоляционный материал стен. Поэтому возник

2) легкий, высокоэффективный термо- и звукоизоляционный материал.

Но так как в силу своей легкости такой материал обладает ничтожной теплоемкостью, возник

3) легкий высокоэффективный, автоматически действующий прибор для кондиционирования воздуха. [...]

[...] Сопротивление материалов — основа архитектуры — потрясающая картина борьбы человечества на пути постижения свойств материалов и управления этими свойствами. [...]

[...] Предпочитайте монументальную живопись станковой, ибо станковая стала предметом обстановки.

Пусть фабрика не пытается заменить труд лепщика, резчика и прочих мастеров. Зато пусть фактура делается фабричным способом. [...]

[...] Не беритесь за карандаш — делать эскизы, пока у вас нет жгучей потребности зарисовать отчетливо видимую вами идею. Видимую не то чтобы в натуре, но в виде объемной модели, с полным представлением о внутренности (но не как о «фасаде», «разрезе», «плане»). До тех пор карандаш — не помощник. Думайте терпеливо.

В смысле национальных форм — будьте очень деликатны. Нужна лишь минимально необходимая узнаваемость, но не делайте кустарного музея. [...]

[...] Не тратьте время и энергию на компоновку канцелярских помещений — ориентируйтесь на шаг конструкции, общую площадь этих помещений и передвижные перегородки, покрытые нитролаком. Этаж небоскреба, к примеру, — это большой зал, где расставляют перегородки по вкусу съемщика. Столы лишь с двумя ящиками — большое количество ящиков создает беспорядок.

Ориентироваться на технику, но уметь пользоваться и простыми материалами. Надо знать, что и где уместно. В архитектуре надо быть уместным и тактичным. [...]

[...] Иногда удается сделать что-нибудь вроде Дома архитектора — как на картине Пьеро делла Франческа. Я очень люблю арку, мне кажется, она тектоничней балки и стойки — в ней так плавно текут напряжения! Карниз там не очень современный, но я думаю, я не очень испортил Москву. [...]

[...] Применять колоннаду и портик там, где они действительно нужны людям. Главным образом на юге, но всегда лишь в тех случаях, когда под ними будут собираться, останавливаться, ходить люди. Логична колоннада в Парфеноне, Бирже Томона. [...]

[...] Центричные дворики не имеют движения. Центричность может быть лишь тогда, когда движение во все стороны безразлично одинаково. Дайте движение (либо вперед, либо в стороны). [...] Сделайте в боковых обходах разрывы! [...]

[...] Не начинать развития плана с помпезности — подводить постепенно к самому помпезному месту. Представьте себе, что первый

акт в «Чайке» был бы чразвычайно помпезным. Вся бы последующая часть погибла.

Лестница, подводящая к залу, не должна быть ни сильнее зала, ни равной ему по силе и помпезности. [...]

[...] В компоновке плана стремиться к плотнейшей упаковке всех помещений. Не растягивать и не размазывать. Смотрите на Парфенон. Больше рациональности. Мирозданием управляют два принципа: экономия энергии и принцип плотнейшей упаковки частиц с минимумом пустот.

Вилла Адриана — это исключение и императорская роскошь.

Нам предстоит строить миллионы домов. Я хочу, чтобы вы стали ближе к реальной жизни, научились бы экономить объем.

Можно делать, как вилла Адриана, но я хочу, чтобы вы научились плотно компоновать. Это куда необходимей.

Научившись плотно компоновать, сумеете сделать и раскидисто. [...]

[...] Мы много времени теряем зря. И в компоновке должен быть метод. Это должен быть метод объемных моделей. Сделайте кубики из бумаги, пластилина, плексигласа и т. п. Из кубиков компонуйте объем, и, сделав все возможные варианты компоновки из m по n, вы быстро придете к самой плотной, к самой рациональной упаковке.

Пространственное воображение от такого метода не снизится. Надо упрощать свою работу, упрощать свое пространственное мышление, а метод кубиков только помогает этому.

Брунеллески не чертил, а резал из брюквы. Наполеон сказал: «Маленький эскиз стоит большого плана». Маленькая модель стоит большого чертежа — можем сказать мы.

Разрезы, планы, фасады — это академическая традиция XVIII века. Отойдите от этой традиции! [...]

[...] В поисках схемы применять все последние достижения науки. Только после этого наступает наиболее интересная, с точки зрения искусства, стадия работы.

В чем метод работы архитектора?

Всегда помнить, что центр нашего внимания — человек.

Конкретно — наш метод — это:

I. Научная часть работы:

1. Анализ всех научных достижений в области условий жизни человека.
2. Компоновка схем, чтобы полноценно использовать и применить все достижения науки.
3. Метод компоновки: пользование моделью.
4. Цель компоновки: а) найти схему плотнейшей упаковки,

б) заключить ее в единую и прочную оболочку,
в) добиться максимальной организованности всех пространств, цельности и связности.

5. Подход к компоновке:
Максимально объективный, хладнокровный, веселый.
6. Оснащение найденной схемы достижениями науки или, вернее, учет этих достижений науки при компоновке схемы.

II. Творческая часть работы — область искусства

1. Работа над лучшей выбранной схемой с целью создания совершенного произведения искусства.
Ибо никакая наука все же не заменяет искусства, не заполняет того, что может быть создано талантом художника.
2. Работа над масштабом.
3. Дальнейшая творческая работа. Это область искусства, вкуса, таланта.

Мы, архитекторы, должны чертовски много знать для всего этого. Больше, чем физик, который обязан знать только свою, подчас узкую область. Ибо он не всегда работает непосредственно для человека. Нам ширина кругозора необходима. Она поможет все мелкие детали работы наблюдать с высоты — они станут виднее и понятнее.

А главное, нам надо разрабатывать научную методику архитектуры. Это дело поколений, но с этого нужно начинать. [...]

[...] Итак, мы приступили к творческой работе над проектом. В архитектуре есть идея, конструкция и форма. Идея бывает двух видов: 1. Идея первого вида. Например, идея самолета — скорость. Его конструкция и форма полностью выражают эту идею.

Идея моста — перекрыть возможно больший пролет с возможно меньшими затратами.

Хорошо, если такая идея совершенным образом воплотится в конструкции и форме. Однако это будет чистейший конструктивизм.

Мы — архитекторы — старейшие тектонисты. Тектоника есть пластически опосредствованная — с целью определенного эмоционального воздействия на человека — конструкция.

Поэтому для нас не должна быть опущена другая идея:

2. Идея в большом смысле слова, например, идея демократизма. Обе эти идеи должны сливаться воедино как между собой, так и с конструкцией и формой сооружения. Только так и можно понимать соответствие формы содержанию.

Греки строили для богоравных людей. Конечно, их Парфенон — это и есть не больше, как пластически опосредствованная конструкция. Это настоящая тектоника. Схема его конструкции избрана

такой, чтобы возвысить человека от будничной жизни до осознания своей значимости, как героя и гражданина.

Именно конструкция! А также и форма, т. е. масштаб сооружения, характер его деталей, пропорции и все прочее, что определяет форму, — все слито воедино с идеей, все подчинено идее в большом смысле слова.

В готике тоже идея цельно и слитно воплощена в конструкции и форме. Это иная тектоника, но это настоящая тектоника. Почему же была избрана иная тектоника, не та, что у греков?

Потому что была другая идея — человек стал «раб божий». Надо было наглядно показать ему это. Готика делает это с суровой откровенностью циника. Но это большая архитектура — ибо идея, как и у греков (только, конечно, совершенно противоположная идея), здесь воплотилась в присущей только ей, наилучшим образом выбранной для этого конструкции и формах!

Иное дело было в Риме. Римляне знали, конечно, что они империалисты. И они эту идею воплощали в своих конструкциях, которые ужасно похожи на римский легион. Но [...] нельзя же показать плебсу, что он — ничтожество. Надо дать ему почувствовать, что он, дескать, гражданин великой империи. Поэтому была заимствована форма у греков — форма, созданная там для граждан-героев, для богоравных; форма, слитая там воедино с конструкцией.

Римляне приклеили демократические формы к чисто империалистической (по своему воздействию на человека) конструкции. Здесь форма разошлась с конструкцией и стала ярлыком. Это потому, что римляне были вынуждены лицемерить. Но от этого их архитектура (например, Колизей) отнюдь не стала демократичней.

То же самое произошло и в Ренессансе. Брунеллески был последним готическим мастером. Он — готик в Бадиа Фьезоле, в палаццо Пацци. Это чудесные готические сооружения. В итальянской готике не было вертикализма! Вся нецерковная готика исключительно тепла и человечна. Вся Венеция, за исключением 10% плохого Ренессанса, принесенного туда Палладио (а он там плох),— готическая! Но она необыкновенно человечна.

Когда же Брунеллески стал делать Оспедале и дальнейшие вещи, притягивая к готической конструкции «античные формы», то получились опять ярлыки. Да, Рим, кстати, и не античность. Они думали тогда, что римская архитектура — это такой же точный перевод с греческого, как латинские переводы Аристотеля, Платона и других, которыми они тогда увлекались. Странно, что никто из них не удосужился съездить в Грецию. Даже Винкельман в XVIII веке, описывая римские обломы, называл их «греческими».

Потом Брунеллески стал решать ордером и табернакли, и фонари, и что угодно. Если римляне опоясали ордером Колизей, то здесь его применяли везде, где только надо было что-нибудь украсить. Сан Пьетро в Монторио Браманте до смешного мал, а все-таки он решен в ордере. До капителей можно достать рукой, а между колоннами едва можно протиснуться. Отсюда и пошло применение ярлыков вплоть до 20-х годов XX века.

В эпоху барокко, после Савонаролы, поняли, какую силу представляет воздействие искусства на людей и решили подавлять людей искусством. В отличие от готики, которая подавляла людей суровостью. Отсюда его невероятная роскошь и помпезность. Так, сотни лет существует разрыв между формой и содержанием, хотя много раз делались попытки взорвать эту ненормальность.

Настоящую архитектуру могут делать только либо правдивые люди, либо циники (но не лицемеры). Греки были правдивыми, церковники времен готики — были циниками.

Мы, конечно, люди правды. Мы выше всего ставим человека. Поэтому мы должны сливать воедино идею (и большую и функциональную) с конструкцией и формой, т. е. продумывать не только форму, а и самое конструкцию. Мы должны сделать человечной не только форму, но с самого начала уже такую конструкцию, чтобы она была естественной основой для воплощения человечной, демократической идеи (и, конечно, для функциональной идеи — эти две идеи должны, как мы уже упоминали, слиться воедино) даже до того, как она — эта конструкция — будет пластически опосредствована и станет уже тектоникой.

Но не следует кого-либо повторять — греков или русских XI века — надо работать по-своему, свободно и просто. Тогда и родится социалистический реализм [28]. [...]

примечания

[1] *Себастьен Вобан* (1633—1707) — военный инженер. Восемнадцати лет поступил на службу в испанскую армию и находился в качестве инженера при Конде. В 1653 г. был взят в плен и перешел инженерным офицером во французскую службу. В 1667 г., во время войны с Голландией, взял несколько крепостей, а после Аахенского мира (1668), выстроил крепости Турне, Дуэ, Куртре и др., чем положил начало строительству целого ряда крепостей, защищающих Северную Францию. После Нимвегенского мира (1678) под его руководством были построены крепости Мобеж, Саарлуи, Бельфор, Страсбург и др. Известен многими изобретениями в области инженерного искусства и артиллерии. Ряд его трудов издан.

[2] *Александр Гюстав Эйфель* (1832—1923) — французский инженер. Известен

как строитель мостов и других инженерных сооружений. В 1889 г. построил в Париже металлическую башню, названную его именем.

[3] Из книги «Об архитектуре», М., Госстройиздат, 1960, стр. 14, 15—18, 20, 32, 33.

[4] Из статьи «В поисках единства в архитектуре» в сб. «Советская архитектура», 1957, № 8.

[5] Из книги «Об архитектуре», стр. 15—18, 20, 76, 83, 91, 95.

[6] Из «Бесед с аспирантами». Записаны архитектором А. А. Немлихером — аспирантом Академии архитектуры СССР, 1945—1946 гг. (архив семьи Буровых).

[7] Из книги «Об архитектуре», стр. 33.

[8] Из «Бесед с аспирантами».

[9] При оценке высказываний А. К. Бурова о возможном решении масштабности жилого дома необходимо иметь в виду время их написания (40—50-е годы).

[10] Из статьи «Проблемы фасада жилого дома» в журнале «Архитектура СССР», 1938, № 5.

[11] *Альберт Эйнштейн* (1879—1955) — крупнейший современный физик-теоретик, создатель теории относительности.

[12] Вилла Адриана — загородная резиденция императора Адриана (76—138) в Тибуре (ныне Тиволи) под Римом. Выдающийся образец садово-паркового ансамбля.

[13] Из «Бесед с аспирантами».

[14] Из «Путевого дневника. Италия, Франция, Греция». 1935 г. (архив семьи Буровых).

[15] Баальбек (греч. Гелиополис, «Город Солнца») — некогда один из богатейших городов Сирии, в 1759 г. опустошен землетрясением. С 1900 г. в нем производятся раскопки. Из оставшихся на его месте развалин замечательны построенные Антонием Пием из колоссальных гранитных блоков три храма; колонны храма достигают 20 *м* высоты, колонны другого храма — 7 *м* в окружности.

[16] Из «Бесед с аспирантами».

[17] *Протагор* из Абдеры, греческий софист, жил приблизительно в 480—410 гг. до н. э., изучал древнейших ионических философов, особенно Гераклита, а также риторику и грамматику. В 443 г. был послан Периклом с аттическими колонистами в Турин, чтобы составить законы этого города. Как учитель и оратор — блестящее явление; своим утверждением, что «человек есть мера всех вещей — сущих в их бытии и несущих в их небытии», отрицал общеобязательность знания и проповедовал крайний субъективизм. Вызвал возражение Сократа и его учеников (особенно Платона). Заявил, что ничего не знает о богах «по неясности предмета и краткости человеческой жизни». Был изгнан из Афин как безбожник.

[18] Из кн. «Об архитектуре», стр. 14.

[19] *Дементий (Доменико) Иванович Жилярди (Джилярди)* (1788, близ Лугано, 1845 там же) — русский архитектор, итальянец по национальности, представитель классицизма первой трети XIX в. Строил разнообразные городские здания, сыгравшие большую роль в формировании архитектурного облика Москвы после пожара 1812 г. В постройках усадеб проявил себя блестящим мастером садово-парковой архитектуры.

[20] Из статьи «Проблемы фасада жилого дома» (см. прим. 10).

[21] Из доклада на Архкружке ОСА. 1929 г.

[22] Из статьи «Вторая производная золотого сечения» в журнале «Архитектура СССР», 1935, № 3.

[23] Из кн. «Об архитектуре», стр. 19, 129—131.

[24] Из «Бесед с аспирантами».
[25] Из «Путевого дневника».
[26] *Джемс Хопвуд Джинс* (1877—1946) — английский физик и астрофизик. Предложил гипотезы происхождения солнечной системы, звездных систем и внутреннего строения звезд.
[27] *Нильс Бор* (1885—1962) — датский физик. Создал первую квантовую теорию атома.
[28] Из «Бесед с аспирантами».

АЛЕКСАНДР ВАСИЛЬЕВИЧ ВЛАСОВ

(1900—1962)

Крупнейший советский архитектор Александр Васильевич Власов родился 1 ноября 1900 года в селении Большая Коша Калининской области, в семье ученого-лесовода.

После окончания 8-й московской гимназии А. В. Власов в 1918 году поступил на архитектурный факультет Московского политехнического института, который был преобразован в Московский институт гражданских инженеров. В 1928 году он окончил архитектурное отделение этого института, защитив дипломный проект на тему «Дворец труда в Днепропетровске».

Власов много времени и сил уделял педагогической работе в Архитектурном институте (доцент и заместитель директора). С 1936 по 1950 год руководил учебой аспирантов Академии архитектуры СССР и Академии архитектуры УССР.

С 1932 года он руководитель архитектурной мастерской № 2 «Моспроекта». Затем работал в 1-й архитектурной мастерской академика И. В. Жолтовского, одновременно находясь на факультете архитектурного усовершенствования Академии архитектуры СССР.

В октябре 1935 года Власов был направлен с группой аспирантов факультета ар-

хитектурного усовершенствования Академии архитектуры СССР в научную командировку для изучения памятников классической и современной архитектуры Италии, Франции и Греции.

С 1936 года в течение ряда лет он вел большую планировочную работу, руководя мастерской по проектированию Центрального парка культуры и отдыха им. Горького в Москве. Эта работа явилась этапной в творческой биографии Власова. В планировке столичного парка, в умелой обработке рельефа, во всем том, что называется вертикальной планировкой, и, наконец, в решении его общей архитектурной композиции Власов показал себя большим мастером ландшафтной архитектуры. С этого времени начинается основная работа Власова как крупнейшего градостроителя.

Характерно, что во всех его работах, будь то отдельное сооружение или комплекс зданий, прослеживаются четкие градостроительные идеи, которые определяют собою архитектурно-художественный облик крупных ансамблей (например, театр в Иванове, Крымский мост в Москве и др.) или городов в целом (спортивный комплекс в Лужниках, Крещатик и Ботанический сад в Киеве и др.). В каждом случае эти ансамбли органично входят ведущими компонентами в живую планировочную ткань городов, являясь заметными объектами, несущими большую идейно-образную нагрузку в городских ансамблях.

С весны 1944 года А. В. Власов — главный архитектор Киева, а с 1950 года — Москвы. В Киеве наряду с другими постройками он осуществил со своим коллективом помощников застройку главной улицы — Крещатика. Многоплановость застройки, раскрытие перспектив на живописные близлежащие холмы, сочная зелень, органично сочетающаяся с мягким, как бы растворяю-

щимся в воздухе силуэтом, цветистый орнаментальный убор, связанный с народными украинскими традициями,— все это создает в целом своеобразный запоминающийся образ. Нельзя забывать и то, что здесь по инициативе Власова впервые в практике нашего зодчества была применена керамика, нашедшая затем широкое использование в послевоенном строительстве.

В 1940 году А. В. Власов был избран членом-корреспондентом Академии архитектуры СССР. С 1945 года — он действительный член Академии архитектуры Украинской ССР, а с 1947 — Академии архитектуры СССР. В 1955 году Власов избран президентом Академии архитектуры СССР, а в 1956 — вице-президентом Академии строительства и архитектуры СССР.

С 1960 года Власов возглавляет Управление по проектированию Дворца Советов. Варианты конкурсных проектов Дворца, выполненные Власовым, произвели на архитектурную общественность огромное впечатление своей новизной и свежестью. Эти проекты подсказали многим другим архитекторам идею свободного размещения объемов в ограниченном пространстве. Предельно простая и ясная идея — объединение в огромном стеклянном параллелепипеде трех объемов, где размещаются залы, — получила в проекте ту чистоту воплощения, которая отличает подлинные произведения зодчества. Большое место отведено в проекте синтезу искусств, который воспринимается здесь в совершенно новом качестве — не как привычное оформление стен и объемов, а как органически необходимый и полноправный элемент сооружения.

В 1961 году, на III съезде Союза архитекторов, А. В. Власов был избран первым секретарем Союза архитекторов СССР.

Александр Васильевич был автором многих научных работ, а его проекты неодно-

кратно отмечались премиями на всесоюзных конкурсах. Власов был отмечен многими наградами и почетными званиями — двумя орденами Ленина, двумя орденами Трудового Красного Знамени, тремя медалями, званиями лауреата Ленинской премии (за комплекс в Лужниках) и Государственной премии (за разработку методов отделки зданий). В 1937 году, на Парижской Международной выставке, работы А. В. Власова были удостоены «Гран при».

А. В. Власов избирался депутатом Верховных Советов УССР и РСФСР, Киевского и Московского городских Советов.

А. В. Власов является автором (как один, так и с творческими коллективами) свыше ста пятидесяти проектов и построек, среди которых такие фундаментальные, как ЦПКиО им. Горького, новый Крымский мост в Москве, театр в Иванове, здание ВЦСПС, генеральные планы реконструкции Киева и Москвы, проект Ботанического сада в Киеве, застройка Крещатика в Киеве, памятник В. И. Ленину (со скульптором С. Меркуровым) в Киеве, спортивный комплекс в Лужниках и, наконец, проект Дворца Советов и многие другие. Во всех этих работах Власов проявлял себя как вдумчивый и ищущий архитектор, тонкий рисовальщик и великолепный знаток классического наследия.

А. В. Власов воспитал многих архитекторов, ставших впоследствии ведущими мастерами советского зодчества.

Александр Васильевич умер 25 сентября 1962 года в Москве.

ИЗ ПИСЕМ К ЖЕНЕ [1]

Venezia. 25. X. 1935 г.

[...] Вчера приехал в Венецию; послал открытку. Состояние такое, в котором я еще никогда не находился. Все это так прекрасно. Без-

условно знал, что это очень хорошо, но никогда не думал, что все-таки это так безумно хорошо.

Мы живем в крохотном albergo (гостиница) в старом-старом доме на площади св. Марка, рядом с собором. Из окна видна вся piazza, Дворец дожей, Прокурации, море. Такого ансамбля в архитектуре не мог себе представить. Здание — белого, желтого, розового мрамора; от времени легли черные подтеки. Собор удивительно нежный, чудесные детали, много мозаичной росписи. Площадь выложена камнем, плитами, по которым проходят узорные дорожки из белого мрамора. Сейчас, вечером, такое впечатление, что гуляешь по огромному залу, потолком которому служит небо.

Проблема пространства, масштаба так решена, такой силы, простоты и тонкости, на которую мог быть способен величайший художник. [...]

Рим. 3. XI. 1935 г.

[...] Вот это время, может быть, впервые в своей жизни, я занят только одним — это и есть прямая цель моей поездки: впитывать, как губка, все культурные ценности, созданные человеком, без которых вообще нельзя идти вперед. Для нашей культуры это знание особенно необходимо. Смотреть, наблюдать, изучать и, обязательно, понимать. А область — безгранична; искусство — потрясающее. [...]

Рим. 7. XI. 1935 г.

[...] Вчера с утра и до 4-х был в термах Диоклетиана. Среди развалин, руин, под открытым небом, в галереях и, частично, в помещениях приютился лучший в мире, как говорят, античный музей.

Это изумительно прекрасно. Копий нет — только подлинники. Прекрасные архитектурные детали — колонны, капители, базы, карнизы, барельефы, саркофаги. Мозаика и такая роспись Помпеи и Рима, которую не может передать никакая репродукция. Чудесный гимн Прекрасному телу: знаменитый Гермес, Ниобея, Дискобол, Борцы, Афродита Книдская. И в отдельной комнате стоит божество из мрамора, равному которого я ничего не видел и вряд ли увижу, — Венера Киренская. Она найдена в 1913 году в Киренах, в песчаном грунте. Мрамор чудесно сохранился, сама природа позаботилась об этом чуде, перед которым хочется преклонить колено и долго, долго смотреть на него. Мрамор теплый, желтоватый, прозрачный. Божественное тело, прекрасное в своей простоте.

Ты помнишь Венеру Ильскую у Мериме?

Это можно полюбить всей душой. Я пойду еще раз и принесу к ее ногам розу за то счастье, которое она дает людям, мне, за право смотреть на нее.

Какая огромная сила в искусстве, когда это несомненное искусство. Материал, техника, поза, все рассуждения о форме, о движении, пластике — такие лишние, когда хочется только часами просто смотреть. Это бесконечно волнует и доставляет простую, человеческую радость. [...]

Париж. 24. XI. 1935 г.

В Париже я уже неделю, этого довольно; я не хочу, да и не надо тут быть дольше. Прекрасен Версаль, даже сейчас, когда идут дожди, холодно, облетели листья. Совершенно сказочен Фонтенбло. Очень красив Булонский лес, Елисейские поля, Сена с ее набережными, где продают книги, где так любил бывать Анатоль Франс. Французская готика — Notre Dame, S^{te} Chapelle — гораздо больше, чем германская и, пожалуй, итальянская. Париж — современный город; в нем умеют жить, прожигать жизнь. От многого, многого пахнет тленьем, хотя и это по-французски красиво. Французские могикане чудесны; я их знаю по Москве, где они (кроме стариков барбизонцев) лучше представлены, чем в Париже. Сейчас мне понятно, почему так тянет к себе Париж художников всего мира, почему это родина Коро, Курбе, Ренуара. Пейзаж, воздух, колорит — ни с чем не сравнимы. Я люблю этот Париж, чудесный старый Париж, который дал такое чудесное искусство. Сейчас этого нет. Современное искусство сохранило еще вкус — Парижу в этом нельзя отказать, — но как он далек от тех людей, которые заставляли Милле за картошку продавать в Барбизоне крестьянам свои этюды, чтобы иметь возможность писать новые. Нет уже Бальзака, Стендаля, Франса; нет Моне, Сезанна. В Люксембурге висят хорошие картины маленьких художников 20-го века. Может быть, да и наверное, возродится это огромное искусство, но для этого нужны и огромные сдвиги...

Видел Корбюзье. Большой художник, которого очень жаль. Les yeux qui ne voient pas! Не видят самого главного — жизни.

Ним. 28. XI. 1935 г.

[...] Я увидел дивные вещи, о которых у нас мало знают. Даже Жолтовский, кажется, здесь не бывал. Это — римская архитектура на юге Франции. Об Оранже, Ниме и Авиньоне я послал тебе открытки.

На небольшой территории, в 2—3-х часах езды друг от друга, расположились эти городки, сохранившие чудесную старую архитектуру.

Овернь — старая, героическая Франция. Городки, деревушки, фермы — чистенькие, открытые и очень живописные.

Веселый народ, чудесные ребятишки.

Ландшафт мягкий, пластичный. Очень тепло. Воздух прозрачный, чуть с дымкой. Мягкие зеленые горы, много речек и рек. Проехал я много, много видел. Все оставило неизгладимое впечатление. 2000 лет тому назад здесь был один из богатейших центров владычества Римской империи. О его силе и масштабе говорят эти остатки, расположенные друг от друга в 100, 200, 300 километрах.

Оранж — маленький городок, всего 12 000 жителей. В нем две ценности — театр и арка, но такие, которые стоят в первом ряду. Прекрасно сохранились. В театре раз в году театр Французской комедии дает представление. Об архитектуре Оранжа я писал, не буду повторяться. В тот же день выехали в Авиньон, старый древний город, знаменитый «папским пленением».

В центре города — папский средневековый замок. Сильная, романтическая архитектура, которая много, много рассказывает.

Городская площадь, старые постройки, горы — а внизу огромная Рона с чудесным мостом.

Около Авиньона — изумительные пейзажи. Мы поехали за 40 км смотреть знаменитый Гардский мост — Pont du Gard — лучший по архитектуре и масштабу из всех римских мостов. Я рисовал его; этот день — один из лучших в моей жизни художника, а мост — одна из лучших вещей в архитектуре, которую я знаю. Огромная долина в горах, много красивой зелени; на дне валуны, вековые трещины в материке. Так было, вероятно, и 2000 лет тому назад.

Через всю долину, от вершины до вершины гребней, протянулся на $^1/_2$ км мост. Трехъярусный, золотого цвета, упоительной простоты, мощи и силы. Детали тонкие и простые; культура каменной архитектуры совершенно изумительна. И по нем теперь бегают современные автомобили... Сколько веков он еще будет стоять?

Ночевали в Ниме. Приехал усталый, но бодрый и веселый.

Ним сохранил много древностей. В центре города — арена; белого мрамора скамьи-ступени; сохранились полностью галереи, двухъярусный фасад.

Тот же золотистый колорит (в Италии — травертин, преобладают серо-коричневые тона). Дальше Maison Carrée — римский храм, очень тонкий и изящный, сохранил все детали. И дальше парк и каналы. Основой послужили римские фермы. Их план использовали; устроили каналы, водоемы, посадили зелень. В глубине парка — храм Дианы. Сводчатое здание с очень красивой внутренней стеной. [...]

Перуджия. 9. XII. 1935 г.

[...] Уже прошло 4 дня. Мы едем по Тоскане и Умбрии — в сердце Италии. Глубокое средневековье.

С. Джиминиано. — На высокой горе маленький городок с огромными мрачными башнями. Узкие улички, дома с небольшими окошками. Не пахнет никакой современностью. Жизнь как бы остановилась и застыла в формах XIII века. Это жилище феодала, кондотьера — средневекового сухопутного пирата, который жил только грабежом и захватом чужих владений. Все старинное в Тоскане, Умбрии — на таких неприступных вершинах, в долинах жили люди, которые все время находились под угрозой нашествий. Так и было. Это все глубокая романтика, камень застыл и рассказывает страшные истории. Здесь не было свободной, радостной жизни.

Сьена — она большой город — 50 000 жителей. Они бегают по узким средневековым улицам, где нет тротуаров и не могут разойтись свободно два автомобиля.

Магазины с современными товарами поместились в огромных палаццо, серо-коричневых, охристых, сдавивших эти улички, этих людей. Гористое место. Улички сбегают вниз, поднимаются вверх. Лесенки, перекидные арки, тупики, белье, развешанное на балконах. Еврейское старое «гетто» — улица под арками — via degli archi — старенькие домики, тесно, мрачно. И повсюду то вкраплен чудесный барельеф, то прекрасный карниз или дверь. Собор, стены которого выложены из белого мрамора, по которому проходят ряды темно-зеленого. Главная площадь — как огромная чаша. В центре — palazzo Communale, по периметру ее окружают серые, розовые, желтые средневековые дома с башнями, ставнями, тяжелыми дверьми за пудовыми затворами. В этом городе я не мог бы долго жить. Я хочу жить, и поэтому не мог бы; здесь можно только смотреть с огромным любопытством, как жили когда-то.

И так всюду. Будто бы остановилась история. Ходят люди, одетые в современные одежды, бегают элегантные машины — а кругом стоит прошлое, могучее прошлое, которое стережет свои сокровища. И кажется, что все эти башни, мрачные палаццо, стены, рвы поднимутся и уничтожат смельчака, который их осмелится потревожить.

Монтепульчиано — совсем высоко, больше полукилометра. Утром проснулся — все покрыто снегом. Облака ниже города: в тумане долины, в тумане улички. И ты сам словно окутан этим теплым саваном, из которого появляются, как в мистерии, старые башни, церкви, фонтаны, колонны с геральдическими знаками. Кипарисы стерегут городские стены, оливковые рощи спускаются по склонам к долинам и пропадают в тумане. Ты словно над белой бездной.

Pienza — обитель рода Пикколомини — крест с десятью лунами. Старый род феодалов, который дал истории много кондотьеров и несколько пап. Для них Бернардо Росселино — изумительный мастер —

воздвиг палаццо. Совершенно сказочное в своей простоте, тонкости и силе.

Orvieto. Плоская, плоская гора. Словно срезали верхушку и расставили на плато все эти крепостные стены, форты, башни. Дома похожи на крепости. Рыжие скалы обрываются к долинам. Автомобиль делает много-много петель, кряхтит, берет 3-ю скорость и с трудом поднимается на вершину. Облака под городом. Он отгородился ими от всего постороннего, словно орел на своей скале, где уже многие-многие годы свито им гнездо. И в центре — огромный собор. Тонкие пласты цветного мрамора — вместо стекол. Он просвечивает, его жилы трепещут, как живые, словно по ним льется живая кровь. Своды пропадают в темноте. Стены полосатые из белого и черного мрамора. Ученики Джотто и Пинтуриккио расписали алтари. Камень, камень, камень и облака.

Сегодня вечером, поздно, приехали в Перуджию. Проехали область Тосканы — это Умбрия. В ее «столице» — Урбино действовал когда-то Цезарь Борджа, замысливший покорить всю Италию и умерший в изгнании.

Перуджия. 10. XII. 1935 г.

Перуджия — утро хорошее-хорошее. Город на горе, как почти и все средневековые города Италии. Безграничные дали: горы, долины. Воздух упоительный; так легко дышать. Перуджия — один из культурных старых центров Италии. Здесь возникла первая типография. Мой любимый фонтан: огромный, к нему ведут каменные ступени со всех сторон. Он стоит на главной площади. Огромное тело palazzo Communale: простое, суровое. Вот лестница, над которой к бронзовым скульптурам-грифам привязаны длинные цепи. Сюда в старину ставили преступников. Напротив, под арками, стояли любопытные, справа по каменной террасе — священники. Серые мрачные здания, кое-где блестит цветной мрамор. Это глубокая древность. Старый университет. Он выходит на рыночную площадь. Длинное-длинное здание. Его периметр повторяет неправильную форму площади: ломается, изгибается, создавая очень пластичное тело. Старые этрусских времен городские ворота; улички старой части города — узкие, в разных высотах. Когда ходил по ним, почему-то подумал о чуме, которая так часто навещала Италию, и стало страшно.

Урбино — город, который на меня произвел, пожалуй, самое сильное впечатление. Я так бы хотел здесь поработать. Мы должны были обратно переехать главный Апеннинский хребет по дороге в Арец-

цо. Горы — огромные, суровые. Чем выше — тем чаще хвоя заменяет листву. Тучи нависли со всех сторон. Опять белая бездна и внизу, и с боков, и сверху. Все покрыто снегом. Дорога заледенела. Мы на высоте 1050 метров, больше километра. Ветер стонет, пронизывает каждую щелку машины. Это так чудесно, так сильно. Долго спускались вниз. Дорога шла по крутым склонам. Глубоко внизу опять видны зеленые долины, домики, поселения. Было чувство, что смотришь с аэроплана.

Флоренция — Венеция. 13. XII. 1935 г.

Три любви оставляю я в Италии, хотя нет — я их уношу с собой и буду всегда им верен. Венеция, Флоренция и античный Рим. Совершенно различные и одинаково необходимые.

Венеция — город огромной нежности, тонкости и колорита. Мрамор всюду: полированный [кованый], съеденный временем; он искрится на солнце, как сахар, он похож на перламутровые раковины. Белый, розовый, желтый, зеленый — вся палитра, которая известна художникам; черные, коричневые, темно-красные, малахитовые мрамора, вкрапленные в этот солнечный, светлый фон. Тонкие, резные из мрамора детали, бронзовые решетки — совсем как венецианские кружева.

Город лирики и песни. Сотни мостиков, в каждом уголке — фонтан или водоем, журчит вода.

Нет городского шума; по улицам, переулкам может пройти только пешеход; по каналам бесшумно скользят гондолы. Тонкие, изящные, как черные лебеди. Здесь работал Ломбардо — творец Санта Марии деи Мираколи и дворца Ка д'Оро. Здесь самый изумительный ансамбль, который я знаю в архитектуре: площадь св. Марка. В Венеции — моя любимая венецианская школа; здесь родился и работал Джованни Беллини... Венеция — близка и родственна, она — неповторима. [...]

Флоренция — где Данте увидел и полюбил Беатриче и посвятил ей свои лучшие песни. Я вспомнил о нем в первый же вечер, когда гулял по площади Синьории, у моста Веккио, проходил мимо чудесных дворцов.

С образом Беатриче связан Боттичелли, Гирландайо, Донателло.

Образ чудесной девушки, простой, благородной и прекрасного сердца, — веет всюду. Именно девушки. Такова и архитектура. Здесь все удивительно человечно, нет таких сооружений, которые бы давили своей тяжестью и суровостью, нет и таких, которые вызывали бы чувство легкомыслия. Изумительно найдена мера всему.

Для Флоренции лучшее определение — благородство. Даже самый скромный дом, где-нибудь в переулке, — простой, с небогатым кар-

низом и междуэтажными тягами, со ставнями, как это обычно для жилых домов Флоренции, — такой милой и чистой формы.

И такое абсолютное мастерство. И в архитектуре, и в живописи, и в скульптуре. Во Флоренции столько обаяния, столько грации — это навсегда входит в память. Когда я о ней думаю, внутренне улыбаюсь. [...]

Athenes. 10. I. 1936 г.

[...] Сегодня с утра до захода солнца был на Акрополе. Рисовал, сидел и просто наслаждался. Полной грудью и сердцем наслаждался. От всего, что видишь, исходит глубокое-глубокое спокойствие, огромная мудрость и неиссякаемая красота.

Архитектура Акрополя так же пластична, как и скульптура. Нет разницы. Мрамор такой, какого я не видел нигде больше. Белый, желтоватого оттенка, теплый-теплый; он излучает теплоту откуда-то изнутри себя. Местами на нем яркие рыжевато-красные подтеки и пятна от времени.

Вдали море, на горизонте горы. Воздух такой только в Афинах. Что Париж и что Франция, которая славится своим plein air'ом, который воспели и поэты и художники.

И все это меняется каждую минуту. Солнце обходит Парфенон; по колоннам струятся тени. Они окрашиваются разными оттенками; мрамор оживает, искрится и все время меняет окраску. А когда заходит солнце и горы постепенно пропадают вдали, море тускнеет — Парфенон розовый и почти изумрудные тени.

Athenes. 13. I. 1936 г.

[...] Специально занимаюсь росписью на греческой архитектуре. Материалов мало, правда, но то, что есть, совершенно изумляет и колоритом и композицией.

Очень просто, лаконично, прекрасный рисунок. Самая неожиданная палитра: золото, нежная и очень яркая лазурь, венецианская красная, зеленая, черная. Изумительные цветовые сочетания. [...]

МЫСЛИ, ВЫЗВАННЫЕ КОНКУРСОМ[2]. 1957 г.

[...] Вновь и вновь вернешься к величайшим творениям прошлого, чтобы проникнуть в принципы их построения и использовать эти принципы как замечательный материал для новаторского решения величественной задачи современности.

Разве в мысли Маркса о вечной прелести античного искусства и его неповторимости не заключена вся суть нашего отношения к творениям прошлого! Разве величайшие памятники культуры как прошлых времен, так и советской эпохи профессионально не воспи-

тывают нас и не внушают нам чувство глубочайшей ответственности и требовательности как к самому себе, так и к архитектуре в целом!

[...] Истинно удобное, совершенное и прекрасное в архитектуре всегда и наиболее экономное.

Все это вместе взятое, решенное в диалектическом единстве в конкретной композиции сооружения, и составляет предмет архитектуры. Ее призвание — служить удовлетворению материальных и духовных потребностей человека и общества. В этом призвании — наилучшим образом служить интересам народа — и заключено величайшее социальное и народнохозяйственное значение нашей архитектуры.

Создавая реальную среду для производственной, бытовой и общественной деятельности человека, решая вопросы наиболее целесообразной организации условий быта, труда и отдыха людей в зданиях, кварталах, городах, архитектура должна аккумулировать, вбирать в себя все достижения современной техники и творчески направлять развитие строительной индустрии.

Современная архитектура может развиваться лишь при том условии, если она действительно учитывает достижения и требования медицины для создания гигиенических условий жизни людей, если она не только декларирует, но и на деле знает и учитывает достижения современной санитарной техники, коммунального хозяйства — до последних деталей наилучшей эксплуатации зданий.

[...] Архитектура, являясь особой формой материальной культуры, в синтезе всех проблем и вопросов ставит и большие художественные задачи: она должна решить своими средствами проблему красивого сооружения, красивого города.

Глубоко проникая в сущность прекрасного как гармонического единства, наша архитектура, критически осваивая опыт прошлого и современности, в простой и благородной форме должна находить пути к решению этой труднейшей задачи мастерства.

Архитектура прежде всего выступает в форме материального блага и, следовательно, накладывает неизгладимый отпечаток на все стороны жизни общества. Поэтому она особенно требует новаторского, творческого к себе отношения. Всем своим материальным существом, значит, и художественным обликом, она отражает материальный и художественный прогресс общества. Именно поэтому та же проблема наследия, которая никогда не может быть снята, не имеет ничего общего с мертвым каноном, эклектикой, грубым украшательством.

Архитектура требует много знаний, большой культуры и глубокого мастерства. Это одна из труднейших профессий, она настоятельно требует трудолюбия. [...]

Мы всегда должны быть на уровне задач нашей замечательной профессии, ни в чем не ронять ее значения, не принижать ее роли. Справедливая и такая нужная критика ошибок архитектурной практики не только не умаляет роли архитектуры, а, наоборот, поднимает на еще большую высоту ее государственное, народнохозяйственное значение. Это должно обострить в нас чувство ответственности за каждый совет, который мы даем по вопросам строительства, за каждый наш проект, каждую постройку.

[...] Излишества в архитектуре нельзя понимать узко, только с экономической стороны, хотя экономический подход к делу — наиболее важный, абсолютно обязательный. Явление излишеств имеет также идеологическую, моральную сторону, поскольку архитектура оказывает огромное воспитательное значение, формирует вкусы человека и общества. Безудержное украшательство фасадов зданий, украшательство в интерьерах сослужило самую плохую службу в деле воспитания общественного вкуса. А ведь это делалось, да и сейчас еще делается, при нашем содействии.

Мы остаемся равнодушными даже тогда, когда видим в сквере или на шоссе значительную по теме скульптуру, которую покрасили скверной, зато блестящей алюминиевой краской, как какую-то кастрюльку. Мы не протестуем, когда в общественных помещениях появляются в огромном количестве столь плохие копии Саврасова, Левитана, Шишкина, что они только позорят великую реалистическую русскую живопись. Мы молчим, когда непроизводительно расходуются по соображениям «красоты» сотни километров жеваного плюша в наших вокзалах, ресторанах, клубах, который лишь собирает пыль и грязь и прививает людям дурной вкус.

Разве это не стоит в одном ряду с теми излишествами в архитектуре, которые справедливо осудили партия и правительство?

Создать красивое сооружение, простое и благородное, целесообразное во всех отношениях, при минимуме материальных затрат и максимуме художественного впечатления, возможно лишь при высоком умении. Сделать просто — это и есть самое трудное в архитектуре, ибо в этой простоте и сосредоточены настоящая мудрость и настоящая зрелость мастера.

О ТВОРЧЕСКОЙ НАПРАВЛЕННОСТИ СОВЕТСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ В УСЛОВИЯХ ИНДУСТРИАЛИЗАЦИИ СТРОИТЕЛЬСТВА[3]. 1959 г.

[...] Признавая ведущую роль за новаторством в части решения функциональных задач жилья и строительно-технических проблем его осуществления, следует, однако, отметить, что в таких вопросах, как отыскание простых, но художественно-выразительных реше-

ний комплексов и отдельных домов, а также увязки архитектуры с природой, в решении элементов благоустройства и озеленения нам следует еще неоднократно обращаться к богатому опыту прошлого, к наследию и решать эти вопросы в сочетании с новыми условиями и требованиями жизни, экономики.

Застройка центральной площади Еревана и постройка некоторых общественных зданий представляет собой соединение глубоких традиций высокой архитектурной культуры армянского народа с современным широким градостроительным подходом к решению архитектурных задач. Композиционный строй и применяемые местные материалы; тонкое чувство пропорций и умение разработать деталь в системе общего целого, соотношение размеров площади и высот зданий, умение передать национальный колорит — все это положительные черты, приумножающие достижения многогранной, многонациональной советской архитектуры. Мы далеки от мысли о том, что путь в развитии современной советской армянской архитектуры лежит через отрицание всех положительных свойств, уже приобретенных ею в период своего сорокалетнего развития. Но было бы неверным, если бы мы не сказали, что в условиях индустриализации строительства и в соответствии с новаторским характером нашего поступательного движения в коммунистическое общество необходимо искать новые способы решения архитектурных задач, соответствующих уровню развития современной техники, новым принципам использования материалов и передовым эстетическим взглядам советских людей.

Наоборот, современность, традиции и национальные особенности в советской архитектуре — это неразделимые понятия.

В отличие от буржуазной архитектуры капиталистического мира, внедряющей понятие вненационального, космополитического развития архитектуры, мы последовательно должны проводить линию на гармоническое развитие советской архитектуры в специфических условиях национальных республик. Но в то же время следует подчеркнуть, что в процессе создания советской архитектуры, новаторской по своей сущности, проблема освоения национального наследия является не главной, а подчиненной.

Некритический перенос в архитектуру приемов и форм прошлого неоправдан, и поэтому каждое произведение должно быть современным. Можно почти безошибочно определить, где и когда построено произведение архитектуры прошлого; мы почти всегда угадываем географическую зону и столетие, народность или государство, которым принадлежит то или иное архитектурное произведение прошлого. К сожалению, в отношении некоторых произведений советской архитектуры трудно ответить правильно на эти

вопросы. Для того чтобы быть национальным зодчим в советских условиях, необходимо создавать современные произведения архитектуры.

В отличие от официальной архитектуры, стилизующей формы прошлого, народное зодчество, как правило, лишено этих недостатков и правдиво отражает национальный характер в условиях применения местных материалов и традиционных конструкций.

Творческая направленность советской архитектуры в условиях развития национальной культуры каждой народности будет развиваться в направлении все большего взаимного влияния и взаимного обогащения архитектуры отдельных народов.

Создание социалистического архитектурного стиля предполагает известную стилистическую общность всей советской архитектуры, в отличие от архитектуры капиталистического общества, обязательное развитие богатых национальных традиций.

В поисках верной творческой направленности, свободной от стилизаторства и копирования обломов из архитектуры прошлых эпох, новаторски трактующей задачи архитектуры, нельзя не исходить из соответствующих условий места и времени, т. е. из местных климатических и национальных условий, но ведущим началом должно быть современное и будущее, но не прошлое.

Ленинград с его высокой градостроительной культурой, обладающий прогрессивными традициями архитектурно-строительного искусства, в новом строительстве дает нам примеры новаторской направленности в архитектуре.

Традиции прошлого и новаторство современного, в том случае, когда они являются лучшими образцами, органически сплавлены в единую систему преемственности русской градостроительной культуры.

В таком плане решен стадион им. Кирова на взморье. Широкий градостроительный подход к решению каждой архитектурной задачи — это одно из наиболее ценных качеств прогрессивной и новаторской направленности советской архитектуры. Крупные жилые массивы, построенные за последние годы, создают новые черты современной архитектуры целых районов города.

Крупноблочное и крупнопанельное строительство жилых домов в сочетании с озеленением и благоустройством внутриквартальных территорий представляет собой характерную особенность архитектуры современного Ленинграда. [...]

Широкое внедрение сборного преднапряженного железобетона, крупнопанельного и крупноблочного строительства, внедрение прокатных, виброкирпичных и асбоцементных панелей является важнейшим условием технического прогресса в строительстве и оказывает большое влияние на становление советской архитектуры.

Подлинная архитектура кончается там, где начинается «архитектурное оформление», которое появляется только в том случае, когда основные элементы архитектуры не решены и их надо «декорировать».

Классическая архитектура во все периоды исторического процесса развивалась на базе органического соответствия ее функциональной целесообразности, технической логичности, пространственной и пластической выразительности. В тех случаях, когда это классическое правило было нарушено и закономерности единства уступали место разобщенному, однобокому развитию конструктивной схемы и пластической формы архитектуры, — возникал внутренний конфликт, который, как правило, приводил к ухудшению функциональных и эстетических качеств зданий и сооружений, к удорожанию строительства, к упадку техники в строительстве, к деградации искусства.

Закономерным следствием исторического опыта архитектуры является то, что задачи советской архитектуры и строительной техники представляют собой единство и взаимное соответствие в такой степени, в какой это присуще любому цельному проявлению природы, деятельности общества, искусства и др.

Было бы величайшей ошибкой рассматривать стиль как лишь художественно-эстетическую категорию, вне материальной сущности архитектуры, вне технического прогресса и, что еще важней, вне социального назначения архитектуры служить на благо народу.

Стиль — это глубоко комплексное понятие, стиль — это единство.

Советская архитектура всеми своими корнями, всем своим существом глубоко входит в жизнь людей.

Справедливо говорят, что если плохую картину или бессодержательную книгу можно не посмотреть или не прочитать без всякого ущерба для себя, то в отношении жилого дома, квартиры, фабрики, театра, города — человек вынужден продолжать каждодневное свое с ним общение. Архитектура, помимо желания человека, постоянно ему сопутствует, постоянно на него влияет.

Поэтому мы, архитекторы, проектируя жилой дом, школу или город, обязаны глубоко знать жизненные процессы, потребности людей и общества, уметь многое предвидеть, чтобы правильно решить задачу, имея в виду перспективу нашего общественного развития.

ДВА ЮБИЛЕЯ[4]. 1959 г.

В текущем 1959 году мы отмечаем две памятные даты истории отечественной архитектуры: прошло 200 лет от рождения Андрея Никифоровича Воронихина и 175 лет от рождения Осипа Ивановича Бове, одновременно 125 лет со времени его смерти. Славные имена

Воронихина и Бове — среди крупнейших в плеяде зодчих русской классической школы XVIII — первой половины XIX века и принадлежат ее двум последующим архитектурным поколениям; то, что свершало поколение Воронихина, достойно продолжило поколение Бове.

В лице Воронихина мы чтим память выдающегося представителя передовой русской архитектуры и художественной культуры рубежа XVIII и XIX столетий. Это был подлинный мастер, сочетавший в своем мастерстве профессиональное совершенство, широту творческого диапазона, прогрессивную устремленность творческих идей. Воронихин соединял в себе большого зодчего-градостроителя и смелого инженера-новатора, яркого живописца и изысканно-тонкого мастера малой, камерной художественной формы. Он неизменно впереди достижений своей эпохи; в градостроительно-прогрессивной идее композиции Казанского собора и в инженерно-сложных проблемах постройки этого грандиозного сооружения, в тонких, элегантных формах интерьера дома Строганова и в чарующе-изящном рисунке многочисленных проектов различной художественной утвари, в миниатюрном, поэтичном в своих эллинских формах фонтане на склоне Пулковой горы и в могучем портике Горного института на Неве.

Казанский собор (1801—1811) и Горный институт (1806—1811) — главнейшие произведения Воронихина крупного, градостроительного плана. С постройкой Казанского собора был создан один из центральных ансамблей классического Петербурга — площадь на Невском, род широкой экседры в охвате полукружья колоннад собора.

Знаменательна история проектирования этого сооружения. По воле Павла I новый собор на Невском предписывалось возводить по образцу собора св. Петра в Риме; царь желал видеть римскую кафедраль в своей столице. Был назначен конкурс на составление проекта между тремя избранными — это были Гонзаго, Томон и Камерон. Но эти мастера не сумели (или не посмели) оторваться от произвольно заданного образца, хотя абсурдность поставленного условия была очевидна. Их проекты по-разному делали попытку применить неприменимую здесь заданную схему собора и площади св. Петра в Риме.

После того как непригодность этих проектов стала явной, был представлен проект молодого и малоизвестного еще Воронихина. Отличие его проекта от ранее поданных было принципиальным. Замысел Воронихина не только смело отметал вздорные рамки поставленного условия; он утверждал иной, реалистический метод мышления в архитектуре. В основе идеи Воронихина лежала мысль о городе в целом, о требованиях, которые город, его жизнь, его история, его будущее предъявляли к постройке отдельного крупного зда-

ния. Воронихин сумел правильно прочесть этот никем не написанный диктат города в поставленной перед ним конкретной строительной задаче и этим широко, правдиво ответил в архитектуре Казанского собора прогрессивным требованиям жизни своего времени. Площадь на Невском (а не массив самого храма), как звено в парадной архитектуре улицы, главного «луча» столицы — так сформулировал Воронихин основную тему композиции. Смело заслонив основной объем собора широким раскрытием полукруга его колоннад, их могучими окончаниями закрепив опорные координаты площади, используя мотив монументальных колоннад как элемент застройки фронта улицы, зодчий архитектурой собора пространственно закреплял главную координату магистрали, тем самым по-новому, богаче раскрывал заложенную в плане Петербурга идею устремленности его «лучей» к золотой игле Адмиралтейства, и в этом указывал пути и возможности новых, более высоких форм развития архитектуры города как ансамбля.

Вместе с тем в архитектуре Казанского собора Воронихин выступает как поборник и создатель новой техники. Его прогрессивная конструкторская мысль идет по пути широкого и смелого внедрения металла в системы каменных конструкций сооружения. Это, в частности, позволило Воронихину — в остром столкновении с крупнейшими авторитетами — блестяще осуществить перекрытия широких проездов на флангах колоннады (применив пологий сомкнутый свод пролетом 7, 8 *м*), смелостью и новизной поразившие современников.

Большим новатором — и прежде всего в области художественных форм архитектуры — выступает Воронихин в Горном институте. В фасаде Горного, его портике, Воронихин утверждает поворот архитектуры тех лет к новой стилистической транскрипции античной классики. Но здесь мастер не только тонкий художник-стилист, как, впрочем, во всем, что чертила его рука. Горный институт Воронихина — пример неблагодарной, будничной задачи — на базе разрозненной мелкой старой городской застройки, на трудном ломаном участке создать единое сооружение, не ломая при этом старого,— и блестящего решения этой задачи зодчим.

Столь же значительно, как его крупные сооружения, богато, разнообразно творчество Воронихина в области малых форм архитектуры. Дача Строганова на Черной речке — первое произведение юного архитектора, внутренняя отделка строгановского дома на Невском, работы в Павловске — «Розовый» павильон. Кабинет во дворце с «Фонариком», серия загородных фонтанов, решетки, вазы, посуда, арматура, мебель — все это обширное наследие мастера несет на себе печать художественного совершенства, тонкой музыкальности и подлинной, большой человеческой теплоты.

Жизнь Андрея Воронихина — от крепостной юности в одной из уральских вотчин Строганова до последних лет зодчего,— полная лишений, личных жертв ради призвания и гигантского, героического труда, — это жизненный путь одного из лучших представителей русской интеллигенции того времени, человека большого таланта и большой культуры, страстно преданного своему искусству и в нем — подлинного патриота своей родины.

Таким же патриотом в своем творчестве был и замечательный зодчий Осип Иванович Бове. Вся его деятельность тесно связана с работой московской Комиссии от строений, осуществлявшей восстановление и реконструкцию Москвы после пожара 1812 года. На многом, что было создано в этот период в архитектуре Москвы — от крупных городских ансамблей до простых и экономичных жилых домов рядовой застройки, — лежит печать творческого дарования Бове. Ему принадлежит застройка главной из новых площадей реконструированного центра Москвы — Театральной, реконструкция Красной площади и много других работ.

Текущий год — юбилейный год и для крупнейшего творения Бове— здания Большого театра, которому в наступившем декабре месяце исполняется 135 лет с момента, когда это прекрасное здание впервые вышло из лесов и квадрига Аполлона на фронтоне его портика начала свой триумфальный бег навстречу времени.

Здание театра было выстроено Бове по переработанному им проекту А. Михайлова. Как опытный строитель, Бове, творчески подошел к присланному из Петербурга проекту: он не только уменьшил объем здания в соответствии с реальными условиями строительства, но и сделал его более совершенным в конструктивном, эксплуатационном и художественном отношении. Здание получило больше удобств, простоты и выразительности.

Зрительный зал из 5 ярусов и партера, вмещавший более 2500 зрителей, во время балов увеличивал свою емкость до 4000 человек при помощи технического устройства, подымавшего покатый пол партера до уровня авансцены. Благодаря постепенному сокращению выноса ярусов и отсутствию опор балконов, укрепленных на кронштейнах, обеспечивалась хорошая видимость сцены. «Внутреннее украшение театра великолепно и со вкусом, — писали современники, — но главным достоинством его есть то, что сцена видима со всех пунктов почти единообразно и даже с верхних мест, откуда везде редко можно хорошо видеть, здесь ничего не скрыто. Должно отдать справедливость г. Бове: при самом строгом исследовании увидите Вы, что нет в сем театре места, которое бы не было обдумано, было неуместно и неудобно».

Строгий и величественный Большой театр был главным зданием Театральной [площади]—нового парадного центра Москвы, созданного Бове на месте заболоченного русла речки Неглинки. Застроенная с двух сторон однотипными классическими зданиями с господством Большого театра, огромная геометрически правильная площадь образовала крупнейший и единственный по своей цельности архитектурный ансамбль центра Москвы.

Претерпев значительные изменения после пожара 1853 года, Большой театр и поныне остается одной из архитектурных достопримечательностей Москвы.

Неотъемлемой частью нового центра Москвы стал Кремлевский (Александровский) сад, разбитый Бове вдоль кремлевской стены на месте взятой в трубу речки Неглинки. Украсив сад фонтанами, создав восхитившие москвичей грот и пандус для спуска с Троицкого моста, Бове проявил себя прекрасным мастером малых архитектурных форм.

Тонкий художник, Бове умел сочетать простоту и целесообразность архитектурного решения с красотой архитектурных форм и декора. Так, он создает изящные рисунки арматуры для лепных деталей Манежа (полностью не осуществлены) и вместе с тем выступает как опытный строитель в комиссии по обследованию повреждений и результатов перестройки сложной конструкции деревянных стропильных ферм этого здания.

Работая в тесном содружестве с известными инженерами Девисом, Бетанкуром, Де Витте и другими, Бове смело внедряет в своих постройках прогрессивные достижения строительной техники, будь то Большой театр с его сложным сценическим и конструктивным устройством или 1-я Градская больница, оборудованная по последнему слову техники и медицинской науки своего времени. Первая общественная больница Москвы, отметив осенью 1958 года 125 лет своего существования, продолжает оставаться одним из функционирующих больничных зданий и красивым архитектурным ансамблем города.

Как квалифицированный строитель, Бове исследует с инженером Янишем грунт на месте закладки на склоне Воробьевых гор архитектором Витбергом Храма Христа Спасителя в честь победы в Отечественной войне 1812 года и обосновывает невозможность его постройки, впоследствии подтвержденную специальной комиссией в составе видных московских зодчих и инженеров.

Возглавляя Комиссию от строений, в руках которой было сосредоточено все жилищное строительство города, Бове немало способствовал выработке определенных строительных правил, стандартов и типов жилых домов, которые не только создавали стилевое единство

архитектурного облика отстроенного после пожара города, но и удешевляли строительство.

Проектируя сам, а также утверждая многочисленные проекты жилых домов, Бове сыграл выдающуюся роль в создании нового типа жилого дома — простого и экономичного, достигающего большой художественной выразительности при ограниченном наборе архитектурных форм.

Теми же чертами отмечены и такие уникальные дома Бове, как дом Гагарина (Книжная палата) на Новинском бульваре. С подлинным мастерством и художественным тактом сочетал Бове в этом небольшом по своему объему сооружении интимность и человечность жилого дома с триумфальностью и парадностью выходящего на городскую магистраль здания. Варварский налет фашистской авиации уничтожил прекрасное создание Бове, которое более ста лет украшало Москву.

Бове прошел большой творческий путь от безвестного ученика экспедиции Кремлевского строения до «главного архитектора» Москвы. Вдохновленный высокими патриотическими идеями, он сумел ответить своим творчеством прогрессивным устремлениям своего времени и в условиях крепостной России и гнета самодержавия подняться до разрешения больших архитектурно-градостроительных задач, которые не утратили своего значения и в наши дни.

СТИЛЬ НАШЕЙ АРХИТЕКТУРЫ [5]. 1959 г.

[...] Проблема стиля — одна из центральных, притом острых проблем творчества советских архитекторов. К сожалению, длительное время стиль в архитектуре рассматривался лишь как чисто эстетическая категория. Между тем стиль немыслим вне технического прогресса и, что еще важнее, вне социальной сущности архитектуры, призванной служить обществу, народу.

Грандиозные задачи, которые выдвигают перед советской архитектурой многообразная, бурно развивающаяся жизнь страны, могут быть успешно решены только при условии всеохватывающей индустриализации строительства. Мы имеем в виду прежде всего такие большие социальные задачи архитектуры, как развитие прогрессивных принципов градостроительства, создание новых типов массовых сооружений, участие в формировании общественного сознания человека, его эстетических вкусов.

Город предстает перед нами как здоровая среда для жизни людей, где целесообразно размещены промышленные предприятия, жилые районы и общественные центры, где всемерно используются природные особенности для наилучшей организации пространства, где масштабность и пропорциональный строй зданий отвечают требованиям

машинного производства конструкций. Это и есть наше понимание градостроительного ансамбля как высшей ступени архитектурного мастерства и, следовательно, как высшего проявления особенностей стиля в архитектуре. Мы не можем говорить о городе, как о простой сумме отдельно взятых улиц и площадей. Наш социалистический город — это целостный организм, все элементы которого служат всестороннему развитию и расцвету человеческой личности.

[...] В поисках социалистического стиля мы сталкиваемся еще со значительными трудностями. Самая серьезная из них — это необходимость учитывать не только сегодняшние требования к промышленным и сельскохозяйственным предприятиям, жилым домам и общественным зданиям, к городам, поселкам и селам, но и те, что будут предъявлены к ним завтра. Ведь все, что мы строим, рассчитано на длительный срок, во всяком случае на многие десятилетия. И мы обязаны оценивать нашу архитектуру, а следовательно, и ее стилевые черты одновременно и с точки зрения наших современников и с точки зрения людей будущего.

[...] Если рассматривать проблему стиля в непосредственной зависимости от влияния строительной техники, то нетрудно убедиться в том, что индустриализация строительства создает материально-технические предпосылки для развития в архитектуре новых качеств. Снижение веса зданий путем применения прогрессивных конструкций и материалов, повышение уровня механизации работ, переход на полную заводскую заготовку сборных элементов, превращение строительной площадки в монтажную — все это опрокидывает веками складывавшиеся в архитектуре каноны.

На формирование стиля влияет применение сборного железобетона — основы современного индустриального строительства. Железобетон непосредственно вторгается в сферу архитектуры, в типовое проектирование, в разработку типовых конструкций и изделий, в архитектурную композицию.

Прокатный способ изготовления железобетонных изделий, кассетный метод производства тонкостенных конструкций, виброкирпичные панели, панели из асбоцемента, легких и ячеистых бетонов, объемные блоки на комнату и квартиру — все это не только само по себе прогрессивно и рационально, не только позволяет значительно обновить материальный фонд наших городов, поселков и сел, но и сказывается на становлении нового стиля социалистической архитектуры.

Мы обязаны вместе с тем подчеркнуть, что ни о каком архитектурном стиле, ни о каком совместном успехе архитектурной и инженерной мысли нельзя говорить, если не будет резко повышено качество нашего строительства. Стремление к гармоничной простоте в архитектуре может быть дискредитировано плохим качеством строительства.

Социалистический архитектурный стиль развивается с учетом национальных особенностей. Сейчас наряду с расцветом социалистических наций совершается процесс их сближения. В области архитектуры этому сближению несомненно способствует развитие единых типов зданий для обслуживания коммунистических форм труда, быта, культуры, а также единых методов передового индустриального строительства.

Мы отнюдь не собираемся умалять национальных традиций в архитектуре. Но в то же время явно противопоказан некритический перенос в современную архитектуру приемов и форм прошлого. Чтобы быть национальным зодчим в советских условиях, необходимо создавать современные произведения.

Национальные особенности русской советской архитектуры еще сравнительно недавно понимались иными архитекторами, как реставрация древнерусских форм, форм русского классицизма или барокко. Такими примерами могут служить сооружения Волго-Донского канала, высотная гостиница на Комсомольской площади в Москве, станция метро «Арбатская». Большинство архитекторов отказалось от такого понимания, но оно еще сказывается кое-где в нашей практике. [...]

[...] Для социалистического стиля характерны разумная простота и высокая целесообразность. Мы пересматриваем самое понятие красоты в архитектуре, которое было извращено в период, когда это понятие ассоциировалось с внешне показным богатством архитектурных форм. [...]

Мы обязаны развивать понятие красоты, основанное на соответствии эстетических качеств зданий удобствам, передовым техническим и экономическим решениям. Нет никакой нужды в том, чтобы на балконах новых домов появлялись палладианские или барочные балясины и декорированные акантами консоли. Ведь сколько интересных творческих решений таят в себе тот же балкон крупнопанельного жилого дома или стеновая панель со скромной фактурой и насыщенным цветом ее поверхности!

Чем выше будут требования к архитектуре, тем скорее и дальше шагнет в своем развитии наш социалистический стиль. Но добьемся ли мы успеха, ограничиваясь только сферой архитектуры? Ведь в стиле преломляется видение человеком всей жизни, всех ее многообразных явлений.

Нет нужды доказывать, что архитектурный стиль не может быть одним для уникальных зданий и каким-то другим для массовых сооружений. При всем различии сооружений, при всей специфике их внешнего облика они могут и должны иметь существенные общие

черты, которые и создадут единство архитектурного стиля нашей социалистической эпохи.

Единству стиля учит нас опыт прошлого, особенно такие эпохи истории культуры, как античная Греция, итальянское Возрождение, русский классицизм. Архитектура зданий и всего города, характер мебели и одежды, живопись и скульптура — все это в единстве и составляет понятие исторического стиля.

И сейчас, когда наша архитектура вступила в новый этап своего развития, когда она успешно очищается от накипи реставраторства и излишеств, мы вправе выдвинуть вопрос о том, что дальнейшее формирование стиля в архитектуре невозможно в отрыве от одновременного развития стиля и других областей нашего искусства и культуры. [...]

РОЖДЕНИЕ СТИЛЯ[6]. 1960 г.

[...] Не могут уживаться рядом украшательство и индустриализация, не могут современные конструкции обвешиваться колоннами, портиками и прочими аксессуарами академического инвентаря. Сказанное не означает неуважения к наследию. Наоборот, надо глубоко знать прогрессивное в наследии для того, чтобы, осваивая его принципы и приемы (а не образы и формы), творить современную архитектуру. Мы должны глубоко изучать классику, которая учит нас высокому вкусу, чувству такта и меры, художественной правде. Создавая социалистический стиль советской архитектуры, мы создадим свою классику, имеющую свои неповторимые формы, по-настоящему современные и свежие.

[...] Что являлось нашей серьезнейшей ошибкой в тридцатых годах? Отказавшись от увлечения конструктивной стороной зодчества, мы стали понимать архитектуру только как искусство создавать художественные образы, базирующиеся на реминисценциях прошлого. Причем освоение наследия, по существу, превратили в «присвоение» готовых образов и форм. Из триединой формулы «польза, прочность, красота», еще в первом веке сформулированной Витрувием, стали неправомерно выпячивать третье слагаемое, помня о первых двух лишь постольку, поскольку без них архитектура физически существовать не может. Отсюда рождался формализм, рождались декоративные излишества. Мы стали механически переносить на архитектуру положения и принципы эстетики искусства и литературы, не учитывая природы этого совершенно своеобразного и специфического вида искусства. Ведь архитектура неразрывно связана со строительной техникой, с производством, материалами, экономикой, природой, бытом — короче, со всем тем, что делает ее сперва материальным благом, а затем искусством. Так, одним из положений

реализма в литературе является отражение действительности в художественных образах. Это считалось аксиомой и для зодчества. Но ведь архитектура сама является материальной действительностью!

[...] Сейчас, когда на смену кирпичу, камню, дереву пришли железобетон, крупная панель, сборность, по существу, произошла революция в материальной основе архитектуры, так как решается практически вопрос о машинном производстве домов. А оно требует от архитектора совершенно иных познаний, чем познания Захарова, Казакова, Воронихина и других классиков архитектуры.

[...] Пусть это прозвучит парадоксально, но мы должны создать в теории архитектурной композиции новые каноны и закономерности, может быть, иногда и противоречащие классической архитектуре прошлого. Например, раньше понятие «монументальный» было синонимом «тяжелого», а ныне мы всячески добиваемся максимального облегчения веса здания за счет изменения конструкций и материалов.

А это в свою очередь вызовет изменения понятий гармонических закономерностей, пропорциональности, метра, ритма, масштаба, симметрии и асимметрии —короче говоря, всего того, что было освящено веками архитектурно-строительного опыта и традиций. Изменится отношение к пространству как фактору композиции.

Принципиально иным станет и отношение к классу точности строительства: если раньше были возможны допуски во много сантиметров, то теперь они должны исчисляться миллиметрами и микронами. Лишь тогда резко улучшится качество строительства, которое сегодня вызывает справедливые нарекания.

[...] Никогда еще вопрос о творческом содружестве архитектора, скульптора, художника-монументалиста, художника-прикладника не стоял так остро, как он стоит сейчас.

Создаются города, реконструируются целые кварталы и районы. Какие возможности открывает хотя бы город-спутник Москвы — Крюково для творческого содружества архитекторов, художников, скульпторов.

Предстоит выработать единый социалистический стиль, который пронизывал бы собою все, начиная от общей композиции города, площади, улицы, до квартиры и ее убранства, от статуи, украшающей город, до крючка на вешалке в квартире.

Объемная скульптура, барельефы и горельефы, мозаика и майолика, покрывающие стены общественных зданий, росписи и панно, мебель, декоративные ткани, фурнитура и многое другое, что украшает и обогащает быт, должно стать предметом совместных творческих усилий архитекторов и художников.

ЗАСТРОЙКА ГОРОДОВ В УСЛОВИЯХ ДАЛЬНЕЙШЕЙ ИНДУСТРИАЛИЗАЦИИ СТРОИТЕЛЬСТВА[7]. 1960 г.

[...] Направляя нашу деятельность по пути новаторского развития советского градостроительства, отбрасывая прочь рутинерство и архаизм, мы ни на минуту не должны забывать о мировом прогрессивном опыте классического зодчества. Мы исходим при этом из марксистского положения о неповторимости классики. Классика всегда современна, ее произведения мы называем классическими именно потому, что они обязательно проникнуты духом новаторства, свойственного культуре той или иной эпохи.

Наше градостроительство должно использовать все достижения современной науки, техники, искусства. В классике же мы должны черпать только метод совершенствования качества сооружения, систему закономерностей. На базе новых принципов индустриального домостроения мы должны создать новую систему пропорциональных отношений, ритмичности, масштабности. В этом смысле мы и стремимся к созданию советской классики в архитектуре. Мы должны всесторонне развивать и совершенствовать мастерство архитектора. [...]

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА К ПРОЕКТУ ДВОРЦА СОВЕТОВ[8]. 1958 г.

[...] Архитектура Дворца Советов прежде всего должна отвечать идейному содержанию Дворца Советов как зданию нашего Советского парламента, правильно раскрывать в архитектуре подлинно демократическую сущность нашей Конституции. Очевидно, что этим идейным задачам не могут отвечать известные нам типы зданий парламентов капиталистических стран, и надо было творчески искать новое решение Дворца Советов, прежде всего как нового типа здания парламента, нашего Советского парламента.

Естественно, что эти искания должны быть всесторонними и в общем комплексе, в единстве всех многогранных сторон архитектуры, с учетом данных конкретных условий размещения сооружения решать эту основную задачу.

Все сложные функции здания Дворца Советов должны быть решены ясно и просто. Группы большого и малого зала, залы приема, помещения Президиума и т. д. должны иметь взаимосвязанное расположение. График движения от входов, вестибюля до основных залов должен быть также ясен.

Планировки и оборудование большого и малых залов должны отвечать своему назначению (парламент) и четко разграничивать места для депутатов, прессы, гостей. Их внутренний объем и начертание должны создавать хорошие условия для акустики.

Здание Дворца Советов должно быть очень удобным. Например, в решении такого существенного вопроса, как определение этажности, предпочтение надо отдать, при прочих равных условиях, такому решению, когда основная масса народа может не пользоваться лестницами.

Вопросы внутренней организации пространства в здании Дворца Советов имеют очень большое значение; от решения этих вопросов в большой степени зависит и правильное решение идейных задач.

Представляется правильным, что организация внутреннего пространства, вся композиция плана и интерьер преследуют цель выразить то чувство свободы и подлинной демократичности, которое заложено в нашей Советской Конституции.

Современная техника должна органически войти в общую архитектурную композицию Дворца Советов и стать активным средством для решения новых художественных задач.

Важно современную конструкцию решить в перекрытиях больших пространств и широко и целеустремленно проводить идею единого индустриального модуля в решении сооружения.

Индустриальный путь развития нашего строительства требует коренных изменений в творческом методе работы архитектора; он должен понимать путь развития индустриализации и на основе знания проблем современной техники строить всю архитектурную композицию и искать новых средств художественной выразительности.

Очевидно, что указания XX съезда КПСС о создании социалистического стиля советской архитектуры прежде всего касаются таких работ, каким является конкурс на составление проектов Дворца Советов. Именно в таких работах мы должны стремиться находить черты нового социалистического стиля, глубоко осознать значение новаторства в нашей творческой работе и целеустремленно и принципиально искоренять в нашей практике такие явления, как излишества в архитектуре, оставившие такой глубокий след в прошлом развитии нашей архитектуры.

Вот почему проект Дворца Советов является серьезным творческим испытанием для всей нашей архитектурной общественности, для каждого из нас.

Нам представляется, что в нашей работе мы должны стремиться к новой форме, глубоко правдивой и осмысленной, форме простой и благородной, обусловленной самим содержанием, форме, которая несет в себе эстетические принципы нового социалистического стиля в архитектуре в полном единстве с инженерно-техническими задачами. Таковы основные предпосылки, принятые нами при составлении проекта Дворца Советов.

XXII СЪЕЗД КПСС И ЗАДАЧИ СОВЕТСКИХ АРХИТЕКТОРОВ[9]. 1962 г.

[...] Перед нами наряду с совершенствованием существующих типов жилых домов стоит одновременно задача: средствами жилищного строительства уже теперь, а не в далеком будущем, способствовать развитию коммунистического быта.

Мысль архитектора должна беспрерывно и интенсивно работать над улучшением и изысканием новых типов домов, иначе она безнадежно отстанет от темпов развития коммунизма. Это должно быть связано с нахождением новых путей снижения стоимости строительства, о чем мы не должны забывать.

Жилище будущего мы не мыслим вне связи с общественным культурно-бытовым обслуживанием. И в этом заключается подлинное отличие жилища коммунистического от жилища буржуазного.

Нам понятно, что проблему архитектурного стиля нужно обязательно рассматривать всесторонне. Она включает в себя и вопросы социальные, и вопросы правильного решения функциональных задач, и вопросы технического прогресса.

Не касаясь всех сторон этой проблемы, следует остановиться лишь на эстетических задачах советской архитектуры, без решения которых не может быть и решения проблемы стиля.

Коммунистическая партия, подчеркивая возрастающее значение архитектуры в жизни общества, тем самым подчеркивает и рост ее эстетического значения. [...]

ВОПРОСЫ АРХИТЕКТУРНОГО МАСТЕРСТВА[10]. 1962 г.

В связи с анализом нашей архитектурной практики возникает ряд принципиальных вопросов, касающихся творческих задач, стоящих перед архитекторами. Какой же вопрос следует считать главнейшим?

Бесспорно, это вопрос о совершенствовании архитектурного мастерства. Без мастерства, заложенного в проектах, нельзя обеспечить ни высокого уровня быта в новых домах, ни достигнуть тесной взаимосвязи искусства с современной высокой техникой.

Мастерство зодчего в своей основе — явление синтетическое, поскольку оно слагается из целого ряда условий. По их совокупности следует оценивать деятельность того или иного архитектора и судить о степени его творческого мастерства.

Оценивая творчество советского архитектора, прежде всего необходимо определить степень заботы зодчего об интересах жизни и быта советских людей, для которых возводятся новые жилые дома, школы, лечебные учреждения и здания другого назначения. Это основное условие, главная цель творчества,

По всей практической деятельности архитектора или по его отдельным работам следует судить и о том, в какой степени творчески подходит он к осуществлению политики индустриализации строительства, является ли он проводником новаторских тенденций в этом большом, принципиальном деле.

По работам архитектора можно судить об уровне его знаний в вопросах архитектурного искусства и классического наследия, глубоко или поверхностно знает архитектор те богатства, которые созданы человечеством, идет ли он по пути внешнего подражания, или глубоко понимает предмет, опираясь на философию классики и опыт прошлого,— творит новое.

Произведения архитектора раскрывают его художественную культуру, свидетельствуют о его художественном вкусе.

Говоря о мастерстве архитектора, крайне важно оценить влияние, которое его творчество оказывает на практику, т. е. рассматривать общественную значимость этого творчества. Если мастерство художника полноценно, содержательно и глубоко поднимает все вопросы жизни, то оно способно плодотворно влиять на творчество других архитекторов. Такое искусство позволяет мастеру сознательно направлять коллектив, которым он руководит. Именно при этих условиях рождается творческая архитектурная школа.

Истинное мастерство обязательно связано с талантом. К этому дару мастер должен относиться бережно и в то же время очень требовательно, сознавая огромную ответственность, которую он несет перед обществом как талантливый человек.

Очевидно, что назвать архитектора мастером — значит предъявить к его творчеству высокие и разносторонние требования. Однако мы зачастую присваиваем людям это высокое профессиональное звание и сохраняем его, как пожизненный «титул», вне зависимости от последующего творческого пути архитектора. А ведь бывает, что у заслуженного человека, мастерство которого получило в свое время признание, появляется легковесное отношение к творчеству, при котором мастер перестает дорожить своим именем. Он перестает задумываться над тем, что здание, им построенное, остается в веках, что в конце концов подлинную и объективную оценку его творчеству дает время.

Сделаем попытку рассмотреть с этих позиций некоторые явления, сопровождающие нашу архитектурную практику. К ним относится, например, эклектизм — явление, противопоказанное существу архитектурного мастерства.

Само это понятие, означающее беспринципное, механическое объединение разнородных идейных направлений, взглядов, теорий, и объявление полученного смешения «точкой зрения» может быть распро-

странено на деятельность лишь тех архитекторов, которые в процессе исканий проводят, подчас с известным умением и даже талантом, определенную творческую линию.

В этом отношении нужно ясно отграничить эклектические тенденции от простого подражательства, от проявлений дурного вкуса и низкой архитектурной культуры.

Возникновение эклектизма в творчестве ряда архитекторов, в том числе и ведущих, объясняется тем, что к своим исканиям нового они зачастую подходят не принципиально, а лишь с позиций эмоционального отношения к решению задачи. При этом речь идет не только о смешении архитектурных стилей, но и о соединении без всякой внутренней связи содержания и внешних форм архитектурных сооружений, об использовании творческих приемов, противоречащих технике современного строительства.

По существу, источники эклектизма в нашей практике заключаются в поверхностном, неглубоком отношении некоторых деятелей архитектуры к проблемам освоения и использования архитектурного наследия. Особая опасность этого явления для нашей практики заключается в том, что недостатки проектов, возникающие вследствие эклектического подхода к творчеству, в условиях массового строительства могут приобрести и приобретают широкое распространение.

Эта опасность усугубляется, когда носителями эклектических тенденций являются произведения мастеров, чье творчество подчас служит предметом подражания.

Для эклектизма характерно чувственное отношение к архитектурному искусству. При этом архитектурная форма рождается не как следствие композиции, обусловленной социальными и градостроительными задачами, а как результат заранее предопределенного образа, отвечающего вкусам и чувствам автора. Мы, безусловно, за чувство в искусстве, но в условиях архитектурного произведения оно должно быть введено в рамки монументальных задач. [...]

примечания

[1] А. В. Власов неоднократно бывал в зарубежных творческих и научных командировках — в Италии, Франции, Греции, ГДР, Чехословакии, Венгрии, Швейцарии, Португалии, США и Англии. Первая такая командировка состоялась в октябре 1935 г., когда в Италию, Францию и Грецию была послана группа аспирантов факультета архитектурного усовершенствования (ФАУ) Академии архитектуры СССР. Аспиранты изучали архитектуру названных стран с октября 1935 г. по январь 1936 г. Они посетили множество городов и памятников. С дороги А. В. Власов писал письма своей жене — Наталье Всеволодовне Власовой, которая любезно предоставила редакции право опубликовать выдержки из некоторых писем.

[2] Статья «Мысли, вызванные конкурсом» была написана А. В. Власовым в связи с конкурсом на лучший проект Дворца Советов и лучший проект монументального памятника В. И. Ленину. Начиная с 1957 г. было проведено несколько конкурсов на проект Дворца Советов СССР, который предполагалось построить на Ленинских горах, за зданием Университета. Первую премию на последнем конкурсе завоевал коллектив, руководимый А. В. Власовым, и его вариант было решено положить в основу окончательного проекта. Решением Правительства утверждена авторская группа по проектированию Дворца во главе с А. В. Власовым. Статья опубликована в «Строительной газете» от 10 февраля 1957 г.

[3] Процесс перестройки советской архитектуры, начатый в 1955 г. после Всесоюзного совещания по строительству, потребовал перестройки всех звеньев советской архитектуры, в том числе и архитектурной науки. В 1959 г. состоялась V сессия Академии строительства и архитектуры СССР, на которой с докладом «Задачи советской архитектуры в условиях дальнейшего развития индустриализации строительства», выступил вице-президент Академии А. В. Власов. Пятый раздел доклада, выдержки из которого здесь публикуются, был посвящен проблемам творческой направленности (печатается по одной из последних редакций рукописи доклада).

[4] В 1959 г. в Союзе архитекторов СССР были отмечены юбилеи — 200 лет со дня рождения А. Н. Воронихина и 175 лет со дня рождения О. И. Бове. Выдержки из речи А. В. Власова публикуются по рукописи.

[5] Из статьи в газете «Известия», 1959, 25 ноября.

[6] 7 июня 1960 г. в Большом Кремлевском дворце открылось Всесоюзное совещание по градостроительству. В этот день в «Литературной газете» № 67 была опубликована статья А. В. Власова «Рождение стиля», выдержки из которой публикуются в данном издании.

[7] На упомянутом выше Всесоюзном совещании по градостроительству один из содокладов на тему «Застройка городов в условиях дальнейшей индустриализации строительства» был сделан А. В. Власовым. Опубликован в «Строительной газете» от 8 июня 1960 г.

[8] Выдержки из пояснительной записки относятся к пятому варианту проекта Дворца Советов, выполнявшемуся А. В. Власовым. Публикуются по рукописи.

[9] 24 января 1962 г. в Москве состоялся II пленум Правления Союза архитекторов СССР, на котором с докладом выступил первый секретарь Правления А. В. Власов. Печатается по рукописи.

[10] Из доклада, подготовленного А. В. Власовым для одного из пленумов Правления Союза архитекторов СССР, который предполагалось провести в 1962 г. Смерть не дала возможности Александру Васильевичу его прочесть. Печатается по рукописи.

ИВАН ИЛЬИЧ ЛЕОНИДОВ

(1902—1959)

Иван Ильич Леонидов — одна из наиболее значительных творческих личностей, внесших большой вклад в развитие советской архитектуры 20-х годов. Это был зодчий с ярко выраженным поисковым талантом. Более сорока лет назад он создал проекты, в которых было предугадано многое в развитии современной архитектуры. Самым существенным в его творчестве было глубокое переосмысление социальной сущности сооружений. При этом новое социальное содержание жизни нашло у Леонидова и органическое единство с новой высокохудожественной архитектурной формой.

В 1921 году Леонидов поступает на живописный факультет Вхутемаса, а позднее переходит на архитектурный факультет в мастерскую А. Веснина. С 1925 года он принимает участие в открытых архитектурных конкурсах, в которых неоднократно получает премии,— улучшенная крестьянская изба (1925), жилые дома в Иваново-Вознесенске (1925), университет в Минске (1926), типовые рабочие клубы на 500 и 1000 человек (1926). Уже в вузе он связал свою судьбу с творческим объединением конструктивистов — ОСА и журналом «СА».

Ко времени, когда Леонидов оканчивал свое образование, конструктивизм переживал трудности в своем развитии. Возникла опасность появления формально-стилистических штампов. Во второй половине 20-х годов советским архитекторам удалось преодолеть опасные тенденции канонизации художественно-композиционных приемов новой архитектуры и внести важный вклад в проблемы формообразования, связанные с новым отношением к объемно-пространственной композиции в современной архитектуре. Значительным был вклад Леонидова в решение этой проблемы.

Большое значение в процессе развития конструктивизма сыграл его широко известный дипломный проект Института Ленина в Москве (1927). Необычным было решение большой аудитории. Аудитория была запроектирована И. И. Леонидовым в виде большого шара, поднятого над землей на ажурных металлических конструкциях. Рядом с главной аудиторией, составляя с ней единую объемно-пространственную композицию, располагался вертикальный параллелепипед книгохранилища. В этом проекте выявилось новаторское понимание Леонидовым принципов застройки современного города и пространственной организации его элементов. Он рассматривает современный городской архитектурный ансамбль не как «вырезанный» из тесно застроенного города кусок организованного пространства, а строит ансамбль в виде группы зданий, композиционно «держащих» определенную часть пространства, играющего здесь не подчиненную, а объединяющую роль. Леонидов видел связь архитектуры с природой не только в учете рельефа и окружающей растительности, а прежде всего во взаимодействии здания с пространством.

В проекте Института Ленина проявилась такая особенность творчества Леонидова,

как стремление выявить художественные возможности предельно лаконичной формы здания. Такое обращение к простым геометрическим объемам было новаторским и способствовало поискам нового архитектурного образа здания. Важно было что, создавая объемно-пространственную композицию, Леонидов опирался на новейшие достижения современной техники, в том числе максимальные возможности новых конструкций.

1927—1930 годы — время самой напряженной и плодотворной работы Леонидова. Он активно участвует в работе ОСА, выступает в дискуссиях, выполняет конкурсные проекты кинофабрики и Дворца культуры в Москве, памятника Колумбу в Санто-Доминго, Дома промышленности в Москве, социалистического расселения в Магнитогорске, Дома правительства в Алма-Ате.

В качестве научной работы он разрабатывает тему: «Клуб нового социального типа», которую докладывает на Первом съезде ОСА в 1929 году. Леонидов проектирует клубный комплекс не как парадный ансамбль, а как центр повседневной общественной жизни города. Разработанный им новый тип клуба существенно отличался от строившихся в те годы клубов. Леонидов предлагал создавать крупные клубные комплексы, состоящие из отдельных пространственно связанных между собой зданий как специализированного, так и универсального назначения. По своей программе «Клуб нового социального типа» представлял собой своеобразный культурно-парковый комплекс, включавший в себя зимний ботанический сад, универсальный зал, библиотеку, лаборатории, демонстрационное поле, спортивный зал, спортплощадки, детский павильон, парк и т. д. Композиция комплекса строилась широко и свободно, объединяясь объемом главного зала, перекрытым параболическим сводом-оболочкой.

В конкурсном проекте кинофабрики Леонидов стремился дать возможность многих вариаций объемно-пространственной композиции при съемке. Отсюда редкая для его произведений сложность и живописность планировки.

Участвуя в международном конкурсе на проект памятника Колумбу, Леонидов вышел за пределы программы и решительно отказался от традиционных приемов создания памятника-монумента. Его проект пронизан идеей интернационализма, общности целей человечества в осуществлении научного прогресса. Тема памятника Колумбу являлась для Леонидова лишь поводом для создания проекта одного из мировых научно-культурных центров. Он предлагает разместить здесь Институт межпланетных сообщений, обсерваторию, зал для всемирных научных съездов, радио- и телецентр, аэропорт и т. д. Центром комплекса является музей Колумба, имеющий стеклянное покрытие, а вместо стен предусматривалась изоляция в виде струй воздуха.

Проекты «Центросоюза» и Дома промышленности были одними из первых проектов конторских зданий в виде простых прямоугольных призм с глухими торцевыми фасадами и стеклянными стенами-экранами на продольных фасадах. Пространственное богатство строгим параллелепипедам придают вынесенные лифтовые шахты и примыкающие к основному объему горизонтально распластанные пристройки.

В проекте социалистического расселения в Магнитогорске Леонидов выступает как градостроитель. По его представлению, новый город не должен иметь улиц-коридоров, периметральной застройки дворов. В конце 20-х годов в советском градостроительстве было разработано несколько планировочных схем линейного города (М. Охитович, В. Лавров, Н. Милютин и др.). Леонидов предла-

гает свой вариант города-линии в проекте для Магнитогорска. Согласно разработанной им схеме планировочной структуры, линейный город развивается вдоль одной, двух, трех или четырех магистралей, отходящих от производственной зоны. Город-линия состоит из полосы жилых кварталов (чередующихся с участками детских учреждений), по сторонам которой располагаются отдельно стоящие общественные сооружения, спортивные зоны, парки. На периферии вдоль города идут грузовые и пассажирские магистрали. Город врезается в зеленый массив, контрастируя с окружающей природой геометричностью своей планировки и ритмическим рядом стеклянных кристаллов многоэтажных жилых домов, господствующих над другими постройками, образующими рационально организованную сеть обслуживающих учреждений.

Завершающим проектом первого периода творчества Леонидова был проект Дворца культуры Пролетарского района Москвы. Леонидов отходит от программы конкурса и разрабатывает принципиальную проблему клубного строительства — «культурную» организацию жилого района города, развивая идеи своего проекта «Клуб нового социального типа». Дворец культуры И. И. Леонидова — это попытка наметить структуру основного звена общей системы культурной организации в масштабах жилого района города. В условиях современного ритма городской жизни Леонидов считает целесообразным создавать культурный комплекс в виде обширного по территории зеленого оазиса, изолированного от городского шума, где человек может получить и психологическую разрядку после трудового дня.

Территория Дворца культуры делится на четыре сектора: научно-исследовательский, массовых действий, физкультурный и де-

монстрационное поле. Для каждого из этих секторов Леонидов разрабатывает рациональную планировку и специальные типы зданий — пирамидальный спортивный зал (с бассейном по периметру), универсальный трансформирующий зал, покрытый стеклянной полусферой с передвижными сценическими площадками и т. д.

Проект Дворца культуры стал поводом для острой дискуссии, посвященной как творческим проблемам советской архитектуры, так и судьбам рабочего клуба.

В начале 30-х годов И. Леонидов работает в различных проектных организациях над планировкой и застройкой г. Игарки, проектом площади Серпуховской заставы в Москве, проектом реконструкции Москвы, проектом клуба газеты «Правда», реконструкцией сада «Эрмитаж» и др. Некоторые из этих проектов уступают по уровню проектам 1927—1930 годов.

Одним из лучших произведений Леонидова 30-х годов можно считать конкурсный проект Дома Наркомтяжпрома на Красной площади в Москве. Леонидов создает пространственную композицию из трех различных по плану, высоте и силуэту стеклянных башен, объединенных стилобатом в уровне первых этажей. Принципиальный интерес представляет подход Леонидова к возведению грандиозного современного сооружения в соседстве с великолепными ансамблями прошлого. Структура проекта Леонидова имеет глубокую связь с принципами построения храма Василия Блаженного и комплекса колокольни Ивана Великого со звонницей.

Во второй половине 30-х годов Леонидов разрабатывает проекты жилого комплекса «Ключики» близ Нижнего Тагила, пионерского лагеря «Артек», поселка Усолье на Урале, оформляет ряд интерьеров, осущест-

вляет проект величественной парковой лестницы в одном из санаториев Кисловодска и др.

В послевоенные годы Леонидов преодолевает сковывавшее ряд лет его творческую фантазию состояние кризиса. Проекты Леонидова 50-х годов, сохранившиеся в основном в виде эскизных набросков, свидетельствуют о новом творческом подъеме архитектора. Он работает над проектом города будущего— «Город Солнца», создает эскизы здания ООН, Дворца Советов и др. сооружений.

На рубеже 40—50-х годов в развитии новой архитектуры (особенно в области формообразования) происходили сложные процессы, связанные с отказом от многих традиций «функционализма» с его простыми геометрическими формами. Менялись эстетические идеалы, в архитектуру хлынул поток сложных криволинейных форм.

Однако Леонидов, в отличие от многих других архитекторов, резко переходивших в 50-е годы от простых геометрических (главным образом прямоугольных) форм к сложным криволинейным (с кривыми второго порядка), вел свои творческие поиски, не отвергая традиции 20-х годов, а рассматривая их как основу новой архитектуры, которая должна быть развита и обогащена с учетом нового эстетического идеала и возможностей современной техники.

Еще в конце 20-х — начале 30-х годов Леонидов использовал в своих проектах наряду с прямоугольными призматическими и сферическими объемами формы с образующей кривой второго порядка, своды-оболочки, вантовые конструкции. В 40—50-е годы он уже широко применяет эти формы. При этом важно отметить, что, переходя от масштаба здания или комплекса (ООН, Дворец Советов) к масштабу города

«Город Солнца») Леонидов все большую роль в общей объемно-пространственной композиции отводит шатрообразным формам, подчиняя им прямоугольные и сводчатые объемы.

Он и на этот раз (как и в конце 20-х гг.) в чем-то предвосхитил процессы формообразования (в частности, появление шатрообразных форм). Леонидов интуитивно почувствовал сложную зависимость архитектурной формы от масштаба сооружения.

Объем написанного Леонидовым невелик. Он не осуществил ни одного из своих значительных проектов, однако оказал большое влияние на творческие поиски советских архитекторов. Все его основные проекты были не просто предложениями по решению конкретной практической задачи, а представляли собой выраженные языком архитектора своеобразные теоретические декларации. В своих проектах Леонидов вел поиски новых в социальном отношении типов зданий, высказывался по проблемам формообразования, решал принципиальные градостроительные проблемы. Его проекты как бы концентрировали в себе предварительные теоретические разработки автора, играли роль творческого кредо. Каждый его проект становился событием в архитектурной жизни, вызывая творческие споры, заставляя многих архитекторов по-новому увидеть те или иные проблемы.

Леонидов умел доводить свои теоретические разработки до уровня экспериментальных и поисковых проектов. В то же время, стремясь сохранить общезначимость своих идей, он намеренно не детализировал многие свои проекты. В этом было своеобразие творчества Леонидова, теоретическое кредо которого можно понять, только рассматривая вместе его поисковые проекты и написанные им тексты.

ИЗ ПОЯСНИТЕЛЬНОЙ ЗАПИСКИ К КОНКУРСНОМУ ПРОЕКТУ «ПАМЯТНИК КОЛУМБУ В САНТО-ДОМИНГО»[1]. 1929 г.

Цель

Миллионы народов должны знать о великом деятеле и его исторической роли в развитии современной культуры.

Памятник должен быть конденсатором всех достижений мирового прогресса, местом широковещания о жизни и роли деятеля и о движении мировой истории.

Средства

Данную цель нельзя свести к «монументу», ограниченному средствами логического воздействия и небольшим кругозором действия.

Сегодняшний день с его неисчерпаемым научным и техническим прогрессом дает возможность разрешить как цель, так и средства к ее осуществлению применительно к мировому кругозору.

Радио и радиоизображения на расстоянии, воздушный и морской порты конденсируют движение мировой культуры.

Радио, радиоизображения, воздушный и морской порты, кино, музей и т. д.— средства, вещающие миру о жизни и роли деятеля и о достижении мирового прогресса.

Музей — центр памятника, где хранятся все ценности, связанные с жизнью Колумба и прах Колумба, перенесенный из «храма».

Конструкция

Большая площадь музея покрыта армированным стеклом. Принимая во внимание условия тропического климата и назначение музея, вместо стен пущена струя сильного воздуха, которая является необходимой изоляцией. По крыше также в жаркие дни протекает искусственная струя воздуха.

Часовня покрыта стеклянным куполом, вокруг которого спиралью идет пандус, дающий возможность видеть ее со всех точек зрения.

Научные лаборатории — мозг памятника, где вырабатывается его рабочий план.

1) радио, 2) кино, 3) обсерватория, 4) институт межпланетных сообщений, ставящий своей целью разрешение проблем межпланетных сообщений средствами последних достижений науки и техники; демонстрационным полем последнего служит аэродром и окружающая местность, другой частью — море, 5) зал мировых научных и технических съездов, причем съезды организуются при помощи радио.

О КЛУБЕ НОВОГО СОЦИАЛЬНОГО ТИПА

Из доклада о клубе нового социального типа на I съезде ОСА[2]. 1929 г.

[...] Культурно-просветительная работа профсоюзов должна широко обслуживать непосредственные запросы и нужды рабочих масс, создавая культурно-бытовые условия для обеспечения всестороннего развития рабочих и организуя для них культурный отдых и развлечения. В связи с этим культурно-просветительная работа профсоюзов *должна* охватить действительно широчайшие массы рабочего класса, *изжить элементы аполитичности и ограниченного культурничества, по-новому перестроить свои методы и на деле занять важнейшее место по всей работе профсоюзов.*

[...] Опираясь на наиболее сознательные передовые слои рабочих и работниц, профсоюзы должны вести активную систематическую работу по развитию элементов нового быта.

[...] В целях охвата еще не обслуживаемых слоев рабочих необходимо, не ограничивая *культработу рамками клубов,* широко развернуть ее на самих предприятиях, в цехах, в рабочих казармах и общежитиях, в рабочих поселках, а также поставить культурно-просветительную работу в деревне, в местах сосредоточения промышленных рабочих и сезонников, тесно связывая ее со всей массовой политической и пропагандистской работой партии.

Организация работы клуба нового социального типа[3]. 1929 г.

Рабочие средства:

1) библиотека, 2) кружки политико-просветительные, общественно-политические, туризма, спорта, нового быта и т. д., 3) лаборатории: физическая (электротехника, механика и т. д.), химическая (авиахим), кино-фото, производственная, астрономии, географии, краеведения, зоологии, ботаники, изобретательства, радио.

Метод.

1) Углубленная аналитическая работа в лабораториях.

Массовая работа.

1) широкая демонстрация лабораторной работы, 2) лекция, 3) спорт, спортивные и военные игры, 4) музейная работа, 5) краеведческая, 6) собрания, 7) общественно-политические кампании, 8) выставки, 9) туризм, 10) производственные соревнования, 11) киногазета (кино), 12) планетарий, 13) бытовые походы и т. д.

Руководство.

Руководство углубленно-аналитической и массовой работой должно происходить главным образом из организованного института — центра высококвалифицированных педагогов, средствами радио, телевидения (ви́дение на расстоянии) и кино, чем и обеспечивается высокое качество руководства, экономически выгодное и охватывающее самые широкие слои.

Для ясности и ориентировки в вопросах, знакомство с научными и бытовыми фактами мыслится путем практики, а также технически совершенного популярного изложения их при помощи кино, радио, телевидения, аэроплана, фото и т. д.

Составные части проекта, организация, функциональные зависимости работы.

1. Зимний сад научного типа (ботанический) площадью в 2500 *кв. м.* В нем размещены отделы и площадки: а) Краеведение, б) Зоология, в) Выставки, г) Площад. игр спортивных, теннис, баскетбол, крокет, шахматы, шашки и т. д., д) Детская и пионерская площадка, ж) Радио, з) Кино — газеты, и) Уголки общественно-политической работы, к) Демонстрационные площадки.
2. Зал площадью 700 *кв. м* для лекций, кино, демонстраций, планетария, собраний и т. д.
3. Библиотека с читальней площадью 200 *кв. м.*
4. Для углубленно-аналитической работы 8 лабораторий по 100 *кв. м.*
5. Демонстрационное поле (открытое) для больших демонстраций (планерное состязание, воздухоплавание, авиация, автоспорт, газовые демонстрации, военные игры, туризм и т. д.).
6. Спортивный зал с подсобными помещениями, пл. 400 *кв. м.*
7. Спортплощадка
8. Детский павильон с площадками и бассейном
9. Парк.

Помимо клуба самодеятельной организации культуры проектируется устройство экранов с радиорупорами, на которые посредством радио и телевидения передаются все политические и хозяйственные события дня, работа клуба, научных институтов и т. д. Своего рода живая газета, которая должна быть неотъемлемой принадлежностью каждого рабочего и крестьянского коллектива.

Материал:

Оболочка главным образом из стекла и несущая конструкция из железобетона. До сих пор стена являлась главным образом тепло-

звукоизолятором и источником света. Сегодняшние технические условия позволяют делать стену не изолирующей от окружающей жизни — не непрозрачным, каменным или деревянным массивом, а прозрачной стеклянной, тем самым расширяющей охват человеком бытовой обстановки в ее динамике.

Из ответов И. И. Леонидова на вопросы, заданные ему по докладу на 1 съезде ОСА, посвященном клубу нового социального типа[4]. 1929 г.

[...] **Вопрос.** Будет ли отдыхать рабочий в вашем клубе?

Ответ. Отдыхать рабочий будет и в клубе, и в санатории, доме отдыха, и в своем жилье. Абсолютного отдыха нет. Чем бы человек ни занимался, он утомляется. Но возможно относительно отдыхать от одной работы, занимаясь другой (отдыхать от «физической», занимаясь «умственной»). Только исходя из трудовых процессов можно организовать рабочий день человека, его культурное развитие и его отдых.

Вопрос. Как скоро экономические и технические возможности позволят строить такие клубы?

Ответ. Сегодня. Только скептики и консерваторы и любители традиций могут игнорировать те научно-технические факты, какие мы имеем на сегодня, и не понимать, что с их помощью можно организовать любую культурную работу. Не видящим дальше своего носа, предлагающим культурную революцию делать по старинке, землю обрабатывать сохой вместо трактора и с помощью «искусства» заражать массу пафосом индустриализации, а индустриализацию делать старым кустарным способом, — только таким людям сегодняшние средства культурной организации кажутся несбыточной фантазией.

Вопрос. Учитываете ли вы влияние света на организм, и как быть с вашими стеклянными стенами в Баку, где люди прячутся от солнца?

Ответ. Климатические условия, конечно, должны отразиться на организации стены, и механически переносить в Баку то, что сделано для Москвы, — нельзя.

Вопрос. Чем, как не эстетически-формальными соображениями, можно объяснить введенные вами одинаковые формы для разных функций?

Ответ. Вопрос говорит о том, что спрашивающий прежде всего интересуется внешней формой [...], а для нас же форма — результат организации и функциональных зависимостей рабочих и конструктивных моментов.

Вопрос. Какую площадь нужно отвести для вашего клуба?

О т в е т. Гигиенические и рабочие моменты организации клуба прежде всего требуют большой хорошо изолированной от грязи и пыли площади (парк, окраина города и т. д.). Отсюда ясно, чем больше площадь, тем лучше. Минимальная площадь — 2 гектара.

В о п р о с. Учитывается ли вами влияние цвета на психику человека?

О т в е т. Цвет несомненно влияет на психику человека, и вопрос весь заключается в том, чтобы переключить бессознательную игру цвета в научно осмысленную работу с цветом.

В о п р о с. Какова организация вами эмоций человека?

О т в е т. Эмоции, чувства отнюдь не абстракция, не поддающаяся научному анализу, и организация эмоций и чувств — это прежде всего организация вашего сознания. [...]

В о п р о с. Считаете ли вы нужным организовывать вообще зрительные ощущения?

О т в е т. Дело не в организации зрительных ощущений, а в общей организации вашего сознания. Глаз — точный механизм, передающий сознанию виденное. Отрицательная и положительная окраска зрительных ощущений зависит от индивидуального и социального классового опыта вашего сознания. [...]

ИЗ ПОЯСНИТЕЛЬНОЙ ЗАПИСКИ К ПРОЕКТУ ДВОРЦА КУЛЬТУРЫ[5]. 1930 г.

[...] 1) Дать определенную *целеустремленность* во всей культработе. Создать условия для 100%-ного охвата рабочих масс политехническим и политическим образованием. 2) Дать четкую *организованность*, способствующую проявлению *инициативы* и *самодеятельности* со стороны посещающих Дворец рабочих. 3) Сделать Дворец культуры не только местом концентрированной массовой культработы и отдыха, но и *руководящим центром* культработы всего рабочего района. [...] 5) Применить к решению этих общественно-политических задач *самые мощные средства науки и техники и новые формы ведения массовой культработы.* [...]

ИЗ ПОЯСНИТЕЛЬНОЙ ЗАПИСКИ К КОНКУРСНОМУ ПРОЕКТУ «ДОМ ПРОМЫШЛЕННОСТИ»[6]. 1930 г.

Всякое новое сооружение в наших условиях — есть шаг к социализму, оно должно отвечать новым условиям труда и быта. Архитектор, пренебрегающий этими условиями, — консерватор.

Труд — не досадная необходимость, а целеустремленность в жизни.

Труд как физическое и психическое состояние, должен быть цельно организован.

Признаки новой организации сооружений

Организованный труд, труд и физкультурная зарядка, свет, воздух, организованный отдых и питание, повышенный жизненный тонус.

Признаки старой организации сооружений

Замкнутые дворы, отсутствие зрительных перспектив, каморки-комнаты, отсутствие достаточного количества воздуха, света, казарменные коридоры. Отсутствие плановой организации. Нервность, геморрой, пониженный жизненный тонус, пониженная производительность труда.

Организация Дома промышленности

Отделы распределены в группы по признаку труда. Каждая группа занимает этаж. Связь организована телефоном и конвейерами. Этаж разбит на соответствующие количеству людей площадки по 5 *кв. м* каждая, не считая проходов. Перегородки отсутствуют. Между площадками насажена зелень, пол мягкий, звукопоглощающий, потолок тоже. С одной стороны площадок устроена зона отдыха и физкультурной зарядки с кушетками для лежания, библиотекой, местами принятия пищи, которая подается снизу, душами, бассейном, дорожками прогулок и бега, площадками для приема посетителей. Полная возможность регулярного получасового и десятиминутного отдыха, зарядки, душа, принятия пищи и т. д.

Свет с двух сторон, летом стены открываются. Открываемые перспективы повышают жизненный тонус.

Здоровый отдых, здоровый труд. На первом наземном этаже расположены помещения общие. Зал собраний и демонстраций, физкультурный зал, кружковая работа и гардероб, справочная и т. д.

На крыше переносимый бассейн — металлический каркас и прорезиненная материя, гимнастическое поле, беговая дорожка для массовой физзарядки до и после работы.

На верхнем этаже расположены комнаты для приезжающих (сообщение главным образом лифтом).

[...] Промежуточный напольный этаж используется для ресторана и прогулок на воздухе. Крыша использована для физигр и отдыха. Подсобные помещения, гараж и склады и т. д. расположены в подвале.

В результате организации имеем:

1) *поднятие производительности труда;*

2) *физическое оздоровление;*

3) *повышение жизненного тонуса;*

4) *экономический эффект сооружения:* объем на 40 тысяч *куб. м* меньше заданной кубатуры (уничтожение коридоров, полное использование рабочей площади).

ИЗ ПОЯСНИТЕЛЬНОЙ ЗАПИСКИ К ПРОЕКТУ «СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЕ РАССЕЛЕНИЕ ПРИ МАГНИТОГОРСКОМ КОМБИНАТЕ» [7]. 1930 г.

[...] Социалистическое расселение — это не старый стихийный город кварталов, казарм, оторванный от природы, случайно привязанный к промышленности, монотонностью лишающий человека жизненного тонуса.

Социалистическое расселение — это разумная организация промышленности и сельского хозяйства, культуры, отдыха — всего, что организует сознание и жизнь человека. Расселение, построенное на базе высшей социалистической техники. [...]

Город располагается между промышленным комбинатом и гигантом-совхозом. Жилые дома, построенные из стекла и дерева, размещены в шахматном порядке, тянутся на протяжении 25 *км* в виде прямой линии. Каждый жилой комплекс рассчитан на 250 человек. Он состоит из восьми отдельных жилых ячеек — каждая на 32 человека. Детский сектор, включающий в себя ясли, детский сад, площадки для игр, бассейн, находится в зеленой зоне между двумя жилыми комплексами. Здания общественного порядка, стадионы, спортивные площадки, а также парки, зоологические и ботанические сады располагаются по обе стороны жилья на всем протяжении города. По периферии вдоль города идут грузовые и пассажирские магистрали.

Транспорт, хозяйственное и культурное обслуживание предполагаются обобществленными. [...]

Жилье мыслится не в виде каменных мешков-гостиниц с шумными коридорами, где лишенные света, индивидуального отдыха, оторванные от природы, проживают тысячи людей, а как жилье, организующее небольшие коллективы, где личность не теряется в тысяче, но имеет возможность максимально развиваться и общаться с людьми (последовательно от небольшого с большим коллективом). Жилье, окруженное садами, спортивными площадками и бассейнами, исключающее необходимость устройства домов отдыха вне города. Жилье, где труд, отдых и культура органически связаны друг с другом. [...]

К ПРОЕКТАМ МОСКОВСКОГО ВЫСШЕГО ХУДОЖЕСТВЕННО-ТЕХНИЧЕСКОГО ИНСТИТУТА (НЫНЕ ВАСИ) [8]. 1931 г.

Проблема социалистического расселения вообще и Дома-коммуны в частности полностью еще не разрешена.

Установившийся тип Дома-коммуны, по своей архитектурной организации повторяющий старую гостиницу или казарму, не может отвечать требованиям новой социальной организации человека.

Поэтому архфак Вхутеина свое очередное академическое здание, Дом-коммуна для студентов гуманитарных вузов в г. Ленинграде, поставил как проблемное задание, в основу требований которого ставилось: 1) новая социальная схема и 2) принципы ее архитектурной организации.

Ввиду короткого срока (1 месяц), требований детальной проработки не предъявлялось, и данные проекты представляют собой первые эскизы социальной и архитектурной схемы.

В большинстве проектов преобладает дифференцирование живущих в Коммуне на небольшие группы от 10—50—100 человек, включающие индивидуальные комнаты сна, отдыха и занятий, общие и обслуживающие помещения, как-то: гигиена, спорт, отдых, принятие пищи, ясли и детсад, бригадные занятия и т. д., с центральным местом культурной работы: кино, собрания, лекции, физкультура и массовые действия.

Цели, преследуемые данной организацией:

1. Организация жилья по бригадам, устранение принудительной близости и ненужного скопления, стихийно нарушающих плановость дня.
2. Связь с природой, уничтожение дворов и задворков, архитектурная организация со всех 4-х сторон.
3. Максимальная свобода жизни и взаимоотношений.
4. Организация жизненного тонуса — в результате плановой организации жизни отведенного участка.

Материал, конструкция и амортизация в условиях переходного периода играют большую роль.

Бытовой прогресс неразрывно связан с архитектурной схемой. Поэтому один из принципов организации в данных проектах — сооружение из недолгостойких дешевых материалов, как дерево и др., что, конечно, не могло не отразиться и на социальной схеме (некрупные постройки).

В проектах с крупными жилыми группами (многоэтажных) вышеизложенные принципы также являются основными, с различной архитектурной трактовкой.

ИЗ ПОЯСНИТЕЛЬНОЙ ЗАПИСКИ К КОНКУРСНОМУ ПРОЕКТУ НАРКОМТЯЖПРОМА[9]. 1934 г.

До сих пор архитектура Кремля и храм Василия Блаженного служили архитектурным центром Москвы. Естественно, что с возведением нового грандиознейшего сооружения на Красной площади изменится и роль отдельных памятников в ансамбле этого центрального московского комплекса.

Я считаю, что архитектура Кремля и Василия Блаженного должна быть подчинена архитектуре Дома Наркомтяжпрома, а само здание НКТП должно занять центральное место в городе.

Архитектура Красной площади и Кремля — это тонкая и величественная музыка. Введение в эту симфонию нового громадного по масштабу и сильного по звучанию инструмента допустимо только при условии, что этот инструмент будет ведущим и по своему архитектурному качеству будет превосходить все остальные здания ансамбля.

Не пышность, не витиеватая мишурность деталей и форм — простота, строгость, гармоничная динамичность, содержательность должны лечь в основу композиции дома НКТП. Исторические мотивы должны быть композиционно подчинены по принципу художественного контраста этому ведущему объекту.

В проекте центром композиции являются высотные башни, выбор которых обусловлен соображениями функциональными и архитектурными (требование стройности, композиции, движения, пространственности, величины). Низкие части здания (зал, трибуны, выставки, задний корпус) по своей высоте отвечают окружающей архитектуре и композиционно строятся в ограниченном контрасте нижнего плана.

Башен три. Первая — прямоугольная в плане, с легким пространственным верхом и обращена фасадом на Красную площадь. Верх башни стеклянный, с подвесными террасами металлической конструкции (нержавеющая сталь).

Круглая башня задумана как контрастирующая первой, живописная по форме и обработке. Башня обработана террасами-трибунами. Материал — стеклянный кирпич, что дает возможность сохранить цельность формы, используя фактурные эффекты необычайного материала. Освещение внутри башен рассеянное, видимость решена вставкой вертикальных стекол в общую систему кладки. Ночью башня будет выделяться своим светлым силуэтом с едва заметной сеткой конструкции и темными пятнами террас-трибун.

Третья башня задумана пространственной в плане, простой и строгой в фасадах.

Красная площадь, как центральная площадь пролетарского коллектива, не должна замыкаться от коллектива, и поэтому обработка низких частей здания должна войти в общее идейно насыщенное движение площади.

Это достигается расположением трибун на первом плане.

Площадь делится на две террасы, находящиеся на разных уровнях, что даст возможность при военных парадах добиться новых

эффектов (например, пустить в одной плоскости танки, в другой кавалерию и т. д.).

Даже при существующей ширине площади невозможно обеспечить хорошую видимость Мавзолея со стороны ГУМа при прохождении демонстраций. Расширение площади до 200 *м* еще более затруднит видимость. Поэтому террасообразный принцип решения площади обеспечит и хорошую видимость Мавзолея. [...]

ПАЛИТРА АРХИТЕКТОРА [10]. 1934 г.

Одним из решающих факторов, определяющих стиль и общую композицию архитектурного сооружения, наряду с социально-бытовыми условиями является техника строительных материалов и конструкций.

Общеизвестно, что впервые со всей остротой это положение было сформулировано нашими функционалистами. Но тут же необходимо указать на кардинальный грех, свойственный современным архитекторам как СССР, так и Запада. К новейшим строительным материалам они подходили чисто механически. Они отталкивались исключительно от примитивного функционально-бытового назначения сооружения, творчески не работая над новой функциональной и бытовой организацией человека, что привело к известному утилитарному бытовизму в их решениях проекта. Художественные и даже отчасти технические возможности новейших стройматериалов не были этой архитектурой полностью освоены.

В нашей практике наиболее характерными образцами такого механического подхода к строительному материалу могут служить клубные сооружения. Казалось бы, новое социально-бытовое назначение клуба должно было получить наиболее четкое выражение в архитектурном решении объемов и фасадов клуба. В действительности же эти сооружения архитектурно решены чрезвычайно примитивно, а новейшие конструкции здесь используются чрезвычайно грубо.

Архитекторы используют такой великолепный по своей гибкости и выразительности строительный материал, как железобетон, чрезвычайно тяжеловесно. Как на пример смелого и верного использования железобетона, дающего максимум архитектурной выразительности, можно указать на эллинг для дирижаблей, построенный французским конструктором Фрейссинэ [11].

Мало быть только в теории поклонником новейшей строительной техники, надо еще уметь архитектурно правильно подходить к ее рациональному использованию. Архитектор должен глубоко вдумываться в то, что принято называть «свойствами» и «возможностями»

каждого строительного материала. Он должен уметь комбинировать и искать и только тогда он сумеет раскрыть все возможности каждого материала и конструкции.

Архитектор не должен подходить к строительной технике только с узкоконструктивной точки зрения. Он должен, если это здесь позволительно сказать, философски осваивать возможности строительной техники. Он должен творить новые формы и конструкции из данного материала. Это элементарная творческая необходимость, требующая определенной смелости в поисках новых форм. Но это же в свою очередь и подскажет новые возможности решения пространственных и вообще стилевых задач, стоящих перед архитектором.

Говоря о последних достижениях зарубежной архитектуры в области освоения новейших стройматериалов и конструкций, необходимо прежде всего указать на огромнейшие успехи французских инженеров. Фрейссинэ, в частности, применяя новые конструкции и стройматериалы, добился острой архитектурной выразительности в своих технических сооружениях.

Мне кажется, что единственно правильным решением вопроса явилось бы близкое сотрудничество архитектора и инженера уже в первоначальной стадии работы над проектом технического сооружения.

Производство строительных материалов и конструкций должно развиваться при ближайшем участии архитектора. Он должен консультировать и даже контролировать эту отрасль нашей индустрии. Но архитектор не должен ограничиваться одним проектированием крупных конструкций и материалов. Мелкие отделочные детали — рамы, ручки, двери и т. д. — также нуждаются в предварительной архитектурной разработке до их сдачи в массовое стандартное производство. Иначе эти «мелочи», как это и бывает сплошь да рядом, могут изуродовать самый совершенный архитектурный проект.

Необходимо внести ясность и в проблему стандартного производства отдельных конструкций и крупных строительных деталей. Некоторые прожектеры имеют здесь в виду организацию массового производства также и крупных «художественных» строительных деталей. Это типичный эклектический подход к архитектурным вопросам. Если архитектору придется оперировать уже заранее данными стандартными «моделями», он будет связан в своей творческой фантазии рыночным ассортиментом «стилей»-образцов. Крайне желательно поэтому избежать той ошибки, которая имеет место в строительной промышленности США, и ограничить массовое производство стройматериалов одним производством крупных блоков, конструкций и т. п.

В будущем пластические массы безусловно займут почетное место среди наших новейших строительных материалов. Пластмассы открывают неограниченные возможности широкого и виртуозного использования новых материалов, и можно смело утверждать, что для архитектуры они сыграют такую же революционную роль, как в свое время железобетон.

Как рисуется проблема фасада в свете современной строительной техники?

Здесь прежде всего необходимо установить следующее. Фасадной плоскости как таковой в жилом сооружении может и не быть. И вообще навряд ли можно считать сейчас спорным положение, что фасад должен быть исключительно пространственно-объемным. Иначе можно к любому фронту сооружения приклеить любую фасадную декорацию. Да так оно, в сущности, в громадном большинстве случаев и бывает сейчас. Это не подлинное архитектурное искусство, а нечто вроде «архитектурной аппликации», маскирующей убожество вкусов и творческое бессилие мастеров.

Цветовая обработка фасада, и в том числе, конечно, и железобетонного (цветной штукатуркой и другими изолирующими материалами) обязательна. Цвет, однако, не должен маскировать строительный материал, закрашивая его, он должен подчеркивать его возможности так, чтобы они работали с предельной выразительностью.

Вопрос о строительной технике является для архитектора кардинальным вопросом, и привлечение к этой области внимания архитектурной общественности необходимо всячески приветствовать. Инициатива «Архитектуры СССР», поставившей эти вопросы, является как нельзя более своевременной.

ИЗ РЕЧИ НА ОБЩЕМОСКОВСКОМ СОВЕЩАНИИ АРХИТЕКТОРОВ В ФЕВРАЛЕ 1936 г. [12]

Меня причисляют ко многим «измам» — я и конструктивист, и формалист, и схематист и т. д. В сущности, я все время был конструктивистом и работал в группе конструктивистов. [...]

Громадная путаница существует в вопросе о творческом методе. Метод работы архитектора — прежде всего метод художника, а метод художника не имеет определенной нормы. Сегодня у меня вышел великолепный план, а завтра вышел великолепный фасад к этому плану, или наоборот.

[...] Я делаю все, что в моих силах, чтобы делать вещи реальными и конкретными.

[...] Надо верить в социализм — и тут не грех и пофантазировать.

примечания

[1] Журнал «Современная архитектура», 1929, № 4, стр. 148.
[2] Журнал «Современная архитектура», 1929, № 3, стр. 103, 108, 110.
[3] Пояснительная записка к проекту Леонидова «Клуб нового социального типа» (журнал «Современная архитектура», 1929, № 3, стр. 106—107).
[4] Журнал «Современная архитектура», 1929, № 3, стр. 110—111.
[5] Журнал «Современная архитектура», 1930, № 5, стр. 4.
[6] Журнал «Современная архитектура», 1930, № 4, стр. 1—2.
[7] Журнал «Современная архитектура», 1930, № 3, стр. 1.
[8] Статья И. Леонидова, предваряющая публикацию конкурсных студенческих проектов домов-коммун, выполнявшихся во Вхутеине под его руководством. На этих проектах сказалось влияние его теоретических взглядов на проблемы перестройки быта, которые наиболее четко были выражены в проекте социалистического расселения при Магнитогорском комбинате. Вместо создания огромного жилищно-коммунального комбината, рассчитанного на недифференцированный коллектив дома-коммуны, в выполнявшихся под руководством И. Леонидова проектах была сделана попытка выявить внутреннюю структуру самой организации жизни членов студенческой коммуны («Дома-коммуны», Л., 1931, стр. 29).
[9] Журнал «Архитектура СССР», 1934, № 10, стр. 14—15.
[10] Статья в журнале «Архитектура СССР» (1934, № 4, стр. 32—33) в разделе «Творческая трибуна», как одна из статей, в которых обсуждалась предложенная журналом тема: «Техника — материал — стиль».
[11] *Эжен Фрейссинэ* (1879—1962) — французский инженер. В 1916—1924 гг. по его проекту в Орли (в пригороде Парижа) были построены ангары с параболическим складчатым железобетонным сводом пролетом 80 *м* и стрелой подъема 56 *м*.
[12] «Архитектурная газета», 1936, 3 марта.

САДЫХ АЛЕКПЕРОВИЧ ДАДАШЕВ

(1905—1946)

МИКАЭЛЬ АЛЕСКЕРОВИЧ УСЕЙНОВ

(р. 1905)

Творчество видных советских архитекторов Садыха Алекперовича Дадашева (родился в Баку в 1905 г.) и Микаэля Алескеровича Усейнова (родился в Баку в 1905 г.) отразило все этапы сложного и интересного процесса становления и развития азербайджанской советской архитектуры, одной из ветвей многонационального советского зодчества.

Одни из первых выпускников архитектурного факультета (1929), созданного в Баку в 1920 году, после окончательного установления в Азербайджане Советской власти, они неизменно активные участники архитектурно-строительной жизни республики. Построенное по их проектам множество сооружений, чрезвычайно разнообразных по назначению, характеру и объему, сыграло исключительно важную роль в формировании современного облика столицы республики — Баку.

Особенностью творческого пути С. Дадашева и М. Усейнова, начиная со студенческой скамьи, когда ими выполнялись архитектурные обмеры зданий дворцового ансамбля ширваншахов в Баку, вплоть до безвременной кончины С. Дадашева в 1946 го-

ду, была его безраздельность. Выстроенные здания, конкурсные проекты, научные работы, выступления в печати по принципиальным вопросам развития советской архитектуры, короче говоря, все, позволяющее составить представление об их творческих позициях того или иного времени, — неизменно результат совместной работы и тождества взглядов, в полном и буквальном смысле этого понятия.

Среди возникавших в процессе работы проблем — было ли это проектирование реального объекта, участие в конкурсе или обсуждение вопросов развития советской архитектуры, — одной из наиболее актуальных, проходящей красной нитью через все творчество, была проблема отношения к архитектурному наследию, его связи с современной архитектурной практикой. Естественно, что на различных этапах ее решение приобретало различные характер и оттенки.

Среди ранних работ С. Дадашева и М. Усейнова в этом плане интересен проект памятника на могиле Низами Гянджеви (1926), выдающегося азербайджанского поэта и мыслителя XII века. Объемно-пространственная композиция и архитектурные формы надгробия почти точно следуют композиции и формам известного башенного мавзолея Момине-хатун, воздвигнутого в Нахичевани в 1186 году современником поэта — зодчим Аджеми, сыном Абубекра.

Подобная трактовка памятника не случайна. Она отразила одну из основных тенденций архитектурного развития республики того времени. Обширное строительство Баку тех лет показательно многообразием исканий архитектурно-художественной образности, которая явилась бы выражением коренных изменений в исторических судьбах освобожденного Октябрьской революцией азербайджанского народа. Наряду с конструктивизмом, постепенно становив-

шимся господствующим творческим направлением (дворцы культуры в нефтепромысловых районах Баку бр. Весниных и др.), довольно широкое распространение получило более или менее поверхностное стилизаторство под монументальную архитектуру взятого вне времени и пространства феодального Востока (комплекс сооружений электрической железной дороги Н. Баева и др.). Одновременно появились также первые обращения к национальному архитектурному наследию (павильон Азербайджана на сельскохозяйственной выставке в Москве в 1923 г. Я. Сырыщева и т. п.), убежденными сторонниками которого стали С. Дадашев и М. Усейнов.

Не миновало их кратковременное увлечение и приемами конструктивизма. Показательна композиция и архитектура фабрики-кухни на Баилове (1930, впоследствии реконструированной под больничное здание), про которую в свое время Л. Ильин писал: «Композиция продумана, в ней отсутствуют нарочитые выверты, обычные для всех конструктивистских сооружений» (журнал «Архитектура СССР», 1940, № 10).

Возвращение в середине 30-х годов к проблеме освоения архитектурного наследия, в первую очередь Ренессанса и классицизма, знаменует общежитие студентов медицинского института (1934), в архитектуре которого «пересказаны» мотивы воспитательного дома во Флоренции Брунеллески. Связанные единством архитектурно-планировочного замысла и выполненные в мотивах и формах классицизма кинотеатр им. Низами (1934) и расположенное напротив административное здание (1935) образовали «завязку» улицы им. 28 апреля, существенно повлияв на дальнейшую застройку этой магистрали и перпендикулярного к ней проспекта им. Кирова, одного из важнейших в центральном районе города,

Творческие позиции основных групп бакинских архитекторов тех лет отчетливо выявили конкурсные проекты здания Дворца Советов республики (1934). Представленный С. Дадашевым и М. Усейновым проект заслужил вторую премию и интересен сочетанием композиционных приемов классицизма с архитектурными формами, приемами и средствами убранства, заимствованными в национальном архитектурном наследии. Подобное сочетание постепенно становится основным в ряде сооружений предвоенных лет (Азербайджанская консерватория, 1936 г.; жилой дом Бакгорисполкома, впоследствии реконструированный для размещения ЦК КП и СМ Азербайджана, 1937 г.; многократно повторенный проект 22-классной школы, 1937 г. и т. д.).

Среди многочисленных сооружений и проектов того времени выделяются удостоенный Государственной премии павильон Азербайджанской ССР на ВСХВ в Москве (1938) и Музей азербайджанской литературы им. Низами, перестроенный из невзрачного дореволюционного здания гостиницы (1940).

Здание музея стало организующим началом оригинального ансамбля, сложившегося на площади, образованной на месте квартала, освобожденного от скученных, малоэтажных и ветхих строений. В ее разновременном и на редкость разностильном обрамлении — от крепостных стен древней части города до нарочито конструктивистского Дома печати — музей выделен не своими сравнительно небольшими габаритами, а смелым включением в объемно-пространственную композицию монументальной скульптуры и щедрым введением в убранство полихромной керамики. В просветах аркады, обращенной к площади просторной лоджии, на фоне ее стен, забранных зеленовато-голубым узорчатым керамическим

ковром, четко вырисовываются слегка тонированные скульптуры выдающихся поэтов, писателей и драматургов, превращая здание в своеобразный пантеон азербайджанской литературы. Идейно-художественное значение площади подчеркнул запроектированный тогда же величественный памятник Низами (скульптор Ф. Абдурахманов, архитекторы С. Дадашев и М. Усейнов), установленный в ее композиционном центре в 1947 году.

Архитектура зданий и проектов первых послевоенных лет, часть которых была запроектирована С. Дадашевым и М. Усейновым еще совместно (крупные жилые дома нефтяников, дом работников науки и др.), характерна общими для советской архитектуры того времени тенденциями развития. Недостаточное внимание к экономике, перегруженность декоративными элементами, подчас ложная монументализация, а иногда и нарочитая архаизация внешнего облика, — все это стало серьезной преградой на пути решения острых и неотложных задач послевоенного строительства — наращиванию его темпов, увеличению объема, снижению стоимости — и не соответствовало изменению эстетических представлений.

Радикальная перестройка всех областей архитектурно-строительного дела, происходившая в стране в конце 50-х годов, нашла своеобразное преломление и в творчестве М. Усейнова. Наряду со зданиями, строительство которых велось по ранее сделанным проектам (главный корпус Политехнического института, республиканская публичная библиотека), были здания, строительством только начатые и в его процессе перерабатывавшиеся. Показателен, например, республиканский Академгородок (1949). Здания некоторых институтов были уже построены. Архитектура главного корпуса в процессе затянувшегося строительства была

несколько переработана, и его композиционная структура выиграла, освободившись от тектонически неоправданного, чрезмерно пышного убранства. Часть корпусов заканчивается строительством по сравнительно недавно разработанным проектам. Однако сложившийся ансамбль достаточно целостен и выразителен, в значительной мере определяя масштаб и характер дальнейшей застройки прилегающего обширного района.

Возникшие в Баку в 60-х годах огромные новые районы значительно смягчили остроту послевоенного жилищного вопроса, позволяя уделить больше внимания и средств ставшей неотложной реконструкции исторически сложившейся центральной части города. Проводимые мероприятия градостроительного характера преимущественно связаны с формированием некоторых общественных центров, строительством большого числа общественных и жилых сооружений, определяющих укрупнение масштаба и изменение характера застройки окружающих обширных районов.

К таким работам в первую очередь принадлежит площадь им. Ленина, главный общественный центр города, застраивающаяся по проекту М. Усейнова (1962). Ее идейно-художественный и композиционный центр — Дом правительства (арх. Л. Руднев и В. Мунц, скульптор Д. Карягды), задуманный как «здание-памятник», был одинок в огромном неорганизованном пространстве. Теперь же значение здания, запоминающегося выразительностью композиции, энергичной пластикой архитектурных форм и превосходно воспринимающейся скульптурой Ленина, подчеркивается фланкирующим размещением двух высотных объемов гостиниц и замыкающими торец площади десятиэтажными жилыми корпусами. Композиция масс и характер архитектуры гостиницы контрастны к домини-

рующему на площади Дому правительства. В гостинице нет внешних атрибутов местного колорита, традиционных стрельчатых арок и т. п. Но массив ее четкого нерасчлененного объема оттенен системой удобно организованных лоджий, балконов и открытых веранд — этих неотъемлемых элементов быта в условиях нелегкого бакинского климата.

Ансамбль площади привлекает целостностью организации пространства, достигнутой продуманным взаимоподчинением основных компонентов, где каждый наделен не только характерными чертами своего времени, но и творческой индивидуальности авторов — Руднева или Усейнова.

От застройки площади неотделима продолжающаяся по проекту М. Усейнова реконструкция приморского бульвара. Падение уровня Каспия позволило значительно расширить этот бульвар и архитектурно организовать за счет обмелевшей территории. Почти четырехкилометровой протяженности просторный бульвар опоясал значительную часть прибрежного района города, создав зеленое обрамление обращенного к морю «фасада» Баку.

Среди работ М. Усейнова последнего времени нужно отметить станцию Бакинского метрополитена «Наримановская», учебный корпус Института нефти и химии, строящиеся высотную гостиницу в Нагорном районе, здание Главпочтамта и т. д.

М. Усейнов принимает участие в создании ряда монументальных памятников — в содружестве со скульптором Ф. Абдурахмановым памятники Низами в Кировабаде (1945) и Баку (1949), Самеду Вургуну в Баку (1958), «Освобождение» в Баку (1958), Рудаки в Душамбе (1958) и многих других.

М. Усейнов ведет большую научную работу, являясь автором ряда книг, публика-

ций и статей по вопросам истории азербайджанского зодчества дореволюционного и советского времени.

Совместно с С. Дадашевым им опубликованы «Памятники азербайджанской архитектуры в Баку» (М., 1938) и «Архитектура Советского Азербайджана» (М., 1950); «Ансамбль дворца ширваншахов в Баку» (М., 1956), а также «Памятники азербайджанского зодчества» (М., 1951); совместно с Л. Бретаницким и А. Саламзаде — «История архитектуры Азербайджана (М., 1963); ряд статей в специальных изданиях и журналах по вопросам истории архитектуры.

НАШИ ИСКАНИЯ[1]. 1940 г.

Наш творческий путь тесно связан с развитием всей архитектуры Азербайджана. Начало его совпадает с расцветом конструктивизма в Союзе и на нашей родине — в Азербайджане. В этот период нами выполнено несколько проектов жилых кварталов и других зданий. Часть этих коробок осуществлена.

В 1933 и 1934 годах намечается поворот в сторону освоения архитектурного наследия. К этому периоду относятся проекты Дома правительства, кинотеатра и здания Наркомпищепрома. В первом из них была допущена гигантомания в полном смысле этого слова. Проект не получил «путевки в жизнь».

Два других здания осуществлены в 1934 году. Они расположены в центре города и служат началом улицы 28 апреля. В этих проектах впервые в Баку встал вопрос о едином архитектурном оформлении улицы.

Так как дом Наркомпищепрома включает в одном крыле квартиры, то при решении обоих зданий приходилось исходить из высоты жилого этажа, подчинив ему всю разбивку фасада.

Можно считать положительным цельное решение угла. Однако, рассматривая кинотеатр самостоятельно, надо признать, что архитектурное выражение его образа принесено в жертву этому единству. Было бы более правильно не придерживаться в этих зданиях строгой симметрии.

Представителями следующего этапа в нашем творчестве являются общежитие Мединститута и небольшое здание краснознаменного

Эпрона. Оба они решены в архитектуре итальянского Ренессанса, близкой нашему городу по климатическим условиям.

Здание краснознаменного Эпрона пристраивалось к старому дому, решенному в архитектуре Ренессанса. Перед нами была поставлена задача увязать архитектурно здание Эпрона с соседним домом. Задача эта в свое время была решена, а сегодня встает вопрос: правильно ли это? Мы сами склонны думать, что для данного конкретного случая это требование увязки было необоснованно. Действительно, если всю новую архитектуру Баку будем привязывать к существующей — очень сомнительному по художественной ценности Ренессансу, — то новой советской архитектуры Азербайджана мы не создадим.

Естественно возникает вопрос: чем объяснить, что, строя общежитие Мединститута на свободном участке, не имея в окружении Ренессанса, мы все же спроектировали его в архитектуре этого стиля? Почему не использовали архитектурного наследия Азербайджана?

В этом виновата критика периода конструктивизма, которая в каждой форме, детали, использованной из архитектурного наследия народностей, находила архаику и отбивала всякую охоту работать в этом направлении.

Даже после того как вслед за Москвой у нас был взят курс на освоение классического наследия, возражения критики не вызывала только архитектура Ренессанса. Малейшее же обращение к формам национальной архитектуры, хотя бы стрельчатой арке, встречало сильнейшее порицание не только в 1934 году, но и значительно позднее. Только после организации Союза советских архитекторов Азербайджана и проведенной им большой работы встал вопрос о создании архитектуры Советского Азербайджана, национальной по форме и социалистической по содержанию.

И за последние годы архитектура в наших национальных республиках, в том числе и в Азербайджане, имеет определенные достижения в этой области.

Как же мы осуществляем это движение в своей творческой практике?

Архитектура нашей страны должна быть многообразной, отличаться не только в пределах национальных республик, но и отдельных городов. На ее развитие кроме содержания влияет ряд факторов, например материалы, топография, климат и другие условия. Допустим, что надо построить школу, жилой дом или клуб одновременно в Тбилиси, Баку и Ереване, причем все названные нами факторы совершенно совпадают. Должны ли в этом случае все здания быть похожи друг на друга? Можно ли во всех трех городах

построить одно и то же здание? Конечно, это не представляет трудностей, но никак не будет отвечать требованию многообразия архитектуры. Таким образом, единственное, что может дать этим зданиям архитектурное разнообразие при остальных равных условиях, — это национальные формы.

Необходимо здесь же остановиться на «специфике быта», о которой часто говорят как о факторе, влияющем на развитие архитектуры. Несомненно, это верно. Но ведь нельзя упускать из виду, что за годы социалистического строительства культурный уровень отсталых народностей поднялся до уровня передовых народов нашей страны. Той специфики быта, которая вытекала из власти религиозного дурмана и бескультурья, сегодня уже нет. На корточках на Востоке сидели не ради удобств, а из-за отсутствия мебели; «тахчи» в стенах делали потому, что не было кроватей, и днем постели складывали в эти «тахчи». Антигигиенические хаузы во дворах в основном нужны были для омовения. На смену им явились водопровод, канализация, газ, электричество, мебель и т. д. Старый быт уступил место культурной жизни.

Откуда же надо черпать эти формы? Естественно, что в первую очередь надо обратиться к историческим памятникам, к народному творчеству. Однако изучение исторического наследия Азербайджана убедило нас в том, что, базируясь только на нем, нельзя создать новую, советскую архитектуру Азербайджана.

Хотя памятники национальной азербайджанской архитектуры могут быть причислены к классическим, их формы для решения грандиозных задач, стоящих перед советской архитектурой, явно недостаточны.

Больше того, с серьезной критикой надо отнестись не только к отдельным формам, но и к композиционным приемам этих сооружений. В условиях феодальных отношений зодчие тех лет, может быть, и правильно решали поставленные перед ними задачи. Сегодня же эти приемы могут оказаться ложными, а во многих случаях даже неосуществимыми.

Приведем конкретный пример. Фасадная стена в старых памятниках в большинстве случаев — глухая плоскость, гладкая или орнаментированная на $^{9}/_{10}$, с входным отверстием и небольшими проемами для света вроде бойниц. На этом контрасте строилась вся архитектура фасадной стены. Этот прием был верен потому, что стена выполняла тогда роль забора, скрывавшего внутреннюю жизнь феодала. Но если попробовать использовать тот же прием в современных школах, жилых домах, клубах и т. д., из этого ничего не выйдет.

В группе зданий Ханского дворца в Баку стоит во дворе небольшой павильон «судилища», окруженный колоннадой. Вся площадь двора и павильона занимает не больше четверти гектара, а зал «судилища» — не более 50—60 *кв. м*. Павильон, его портик, пропорции, детали — это действительно шедевр азербайджанской архитектуры, но можно ли только на основе этого павильона спроектировать Дом правительства Азербайджанской ССР? Конечно, нет!

Зодчий, строивший «судилище», располагал только камнем, он даже не применял железа. Поэтому каменные восьмигранные колонны — большого сечения и соответствующих тяжелых пропорций. Сталактитовый свод, соотношение высоты свода к его глубине вытекали не только из чисто художественного чутья зодчего, но и из возможностей материала. Должны ли мы и сейчас строго придерживаться этих приемов, пропорций и форм? Конечно, нет!

В результате всех этих размышлений мы пришли к заключению, что надо создавать новые формы, и базой для них должны служить все мировое архитектурное наследие, архитектурное прошлое и народное творчество нашей страны. Разумеется, при этом необходимо учитывать современное состояние строительной техники и материалы.

Этим принципам мы и следовали во всех проектах, осуществленных за последние годы. Так, создавая проект 22-классной школы (осуществленный в городе Баку и других городах Азербайджана), мы не только решали функциональную задачу, максимально упрощая план и заполняя заданную кубатуру максимумом простора, света и воздуха.

Выделяя объем пятиэтажной части с легким венчающим этажом и карнизом, дающим большую тень, со стройным портиком входа, введя орнамент в наличники окон и дверей, мы хотели создать новый образ советской, радостной школы.

Хотя в этой школе нет стрельчатых арок, нам думается, что каждый азербайджанец воспримет это здание как выражение национальной архитектуры.

И во всех последующих проектах и осуществленных стройках — тот же подход к задаче, то же отношение к теме. Генеральный план, внутренняя планировка, внешний образ и интерьеры рассматриваются нами как единое целое. Характер здания зритель должен ощущать уже подходя к нему. Возьмем, например, большой 100-квартирный дом повышенного типа. Интимность жилья подчеркнута в основных членениях здания, в лоджиях, балконах, террасах и т. д. Единственным крупным элементом является въезд в большой двор-сад. Рассматривая фасады здания, каждый сразу скажет, какой из них обращен на юг, к морю.

Один объект особо выделяется изо всех, выполненных нами за десять лет, — это павильон Азербайджанской ССР на ВСХВ. Основное требование, которое предъявлялось к этому сооружению: павильон представляет одну из республик Союза, следовательно, он должен быть парадным, монументальным и торжественным. Вместе с тем как павильон он должен быть легким.

Хотелось, чтобы каждый колхозник Азербайджана, придя сюда, сразу узнал свой павильон. В его фасаде и интерьерах показано богатство архитектуры и народного творчества азербайджанского народа. Но все преподнесено в новой форме, использованы возможности современной строительной техники. Ни в одном памятнике Азербайджана нет принятых нами пропорций колонн, такого вылета карниза, плоских потолков с верхним светом; совершенно новые рисунки сталактитов, орнаментов и т. д.

В процессе работы своей и других товарищей приходится нередко слышать, что это, мол, не чисто азербайджанская архитектура, а соединение классики, Ренессанса с национальной архитектурой. На этом вопросе следует остановиться, проведя аналогию с развитием азербайджанской музыки. Не очень давно некоторые говорили, что азербайджанская музыка должна ограничивать себя только народными инструментами, другие же вовсе хотели сбросить их со счетов. Партия и правительство указали на ошибочность обеих точек зрения, и сегодня мы имеем прекрасные новые музыкальные произведения, в которых звучат не только инструменты симфонического оркестра, но и народные. Это смелое сочетание дало прекрасные результаты.

Почему же в архитектуре очень сильный, например, по идее момент — портик — должен быть только с классическими колоннами, а не может быть создан новый, азербайджанский ордер? [...]

О МЕСТЕ АРХИТЕКТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В РАЗВИТИИ АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ СОВЕТСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ[2]

Рождается новый стиль, новая советская архитектура Азербайджана. Этот сложный процесс не может быть коротким, и было бы ошибочным ожидать, чтобы за такой короткий срок он мог выкристаллизоваться и окончательно оформиться.

Этот начавшийся период, эти два десятка лет следует рассматривать как период творческих исканий наших молодых архитекторов, исканий, связанных с удачами, неудачами и с неизбежными ошибками.

Рассматривая памятники прошлых веков и зарождающуюся архитектуру Советского Азербайджана, составители истории азербайд-

жанской архитектуры должны будут особенно ярко отметить резкое различие в основных условиях, задачах, в масштабах и уровнях строительной техники совершенно различных эпох.

Перед архитекторами Азербайджана стояла и сегодня стоит задача — как, каким образом использовать наследие своего народа в конкретных условиях современной жизни.

Несомненно, у каждого архитектора в его повседневной творческой работе, в поисках нового возникали и возникают многочисленные вопросы и между ними один из самых главных — какими же путями следует идти, как и что нужно использовать из архитектурного наследия. Эти вопросы не раз горячо обсуждались и сегодня еще продолжают волновать архитекторов Азербайджана. В самом начальном периоде дискуссий по этому вопросу они обычно ограничивались только «теоретическими», довольно расплывчатыми формулировками. Имели место и курьезные случаи, когда по рисункам какого-нибудь увража, или по фотографиям, не вдаваясь в самое существо, пытались установить и определить, какие именно детали, формы или орнаменты могут быть признаны допустимыми или недопустимыми, предлагались даже различные «рецепты» и т. д.

Как уже было отмечено выше, практика последних десяти лет показывает, что при общем стремлении к созданию новой архитектуры Советского Азербайджана и при более смелом подходе к этому у некоторых авторов все же наблюдалось чисто механическое использование отдельных форм и целых элементов архитектурных памятников Азербайджана.

Некоторые авторы и по сей день, подходя формально к использованию архитектурного наследия, чрезмерно увлекаются большими, почти лишенными проемов плоскостями стен, присущими сооружениям эпохи феодализма, и хотят только в этом усмотреть основную характерную черту архитектуры Азербайджана и других народов Ближнего Востока, перенося ее в современные здания.

В XVIII и XIX столетиях в городах Азербайджана выходящие на узкие улицы глухие стены домов должны были скрывать внутреннюю жизнь их обитателей, но зато выходящий во двор фасад имел почти сплошную лоджию — айван, которая только несколько десятков лет назад частично переродилась в остекленные галереи, и то только в больших городах.

Большинство старых жилых домов, осуществленных в основном из сырца, не могли иметь значительных по размерам проемов, так как это потребовало бы сложных конструкций, значительно более трудоемких работ по изготовлению оконных рам. Если к этому еще добавить отсутствие в домах каких-либо нагревательных приборов, то становится понятной логичность применения в ту пору неболь-

ших проемов и больших плоскостей стен для сохранения тепла зимою. Летом жизнь сосредоточивалась главным образом в открытых лоджиях. В тех же случаях, когда зодчий не был ограничен в средствах и материалах, проемы, заполненные витражными окнами, занимали весьма значительную часть поверхности фасадных стен.

Насколько правильно будет сегодня, при совершенно изменившемся характере планировки наших городов, при современном типе жилого дома и при современной строительной технике, только ради «выявления» на фасаде стены или созерцания «красоты» больших глухих поверхностей стен лишать обитателей этих домов возможности иметь светлые комнаты с большими проемами?

Этот чисто формальный подход можно объяснить только недостаточно глубоким и внимательным изучением архитектурного наследия. Памятники архитектуры нельзя рассматривать только с внешней стороны, то есть только их фасады и интерьеры, в отрыве от вложенного в них содержания, от основных социально-бытовых условий и местных материалов, уровня развития техники, влиявших своей совокупностью на формирование архитектуры. Необходимо глубоко и всесторонне анализировать в каждом отдельном случае архитектурное наследие, знакомиться с эпохой, ее особенностями, с творчеством и художественным вкусом народа, создавшего эту архитектуру, и только после этого, исходя из конкретных задач советской архитектуры в целом, наметить пути ее развития в наших республиках.

Архитектура Азербайджана в прошлом представлена памятниками весьма различного характера: крепостными сооружениями (башни и замки), культовыми зданиями (мавзолеи, тюрбе, мечети), дворцами, караван-сараями, жилыми домами, ованами и т. д. Сооружены они из камня, из кирпича (простого и глазурованного), из сырца и из других местных материалов.

В декоративном отношении все эти памятники оформлены весьма разнообразно. Здесь встречаются в богатом сочетании высеченные в камне детали, орнаменты, сталактиты. Кирпич участвует почти во всех его разновидностях, широко распространены майолика, мозаика, резьба по дереву, стукко, живопись и т. д.

Все эти памятники нельзя приписывать только индивидуальному творчеству зодчего. Они создавались веками на основе местных традиций и вкуса народа; в них вложено искусство многих и многих поколений зодчих, мастеров и ремесленников.

Развитие архитектуры Азербайджана в прошлом находилось в тесной связи с развитием других видов искусства, они в той или иной форме несомненно влияли на нее.

Неоспоримо также и то, что во все времена азербайджанский народ, так же как и другие народы, стремился к украшению своей жизни, своего быта.

В архитектуре Азербайджана и других стран Ближнего Востока бросается в глаза то, что скульптура или живопись с изображением человека встречается сравнительно редко; несколько богаче представлен животный мир; основным же декоративным украшением является геометрический или растительный орнамент.

Копируя природу и подражая ей, используя рисунок наиболее распространенных растений и цветов, народ на протяжении многих веков постепенно создавал узорчатые орнаменты растительного характера.

В то же время в рисунках ковров, паласов и в других тканях (изготовлявшихся вручную) значительное место занимал геометрический повторяющийся рисунок. Это объясняется главным образом упрощением и ускорением работы; это же, по всей вероятности, и было причиной стилизации рисунков растительного и животного мира в сторону их геометризации.

В сложенных из кирпича зданиях кирпич часто служил одновременно и облицовкой. Применяя его с исключительным мастерством и с большой изобретательностью в различных комбинациях кладки, подчиняясь геометрической форме самого материала, рисунок облицовки и декоративные элементы получали также геометрический характер.

В каменных сооружениях превалирующим является растительный орнамент; использование геометрического орнамента в этом случае может быть объяснено желанием упростить работу художника и отчасти стремлением подражать кирпичной кладке.

Внимательно анализируя и сопоставляя орнамент ковра, ткани, домашней утвари и декора зданий, в целом ряде случаев можно отыскать полное тождество не только в отдельных элементах, но и в целом рисунке.

Природные условия, обилие солнца, синее небо, окружающая природа с гаммой ярких красок совершенно естественно объясняют стремление и любовь к красочности. Нельзя не восхищаться даже и сейчас прекрасными, стойкими, чистыми и яркими тонами ковров, паласов, джораб, хурджинов и различных тканей, достигнутыми применением только естественных красителей.

В любой крестьянской комнате бросаются в глаза на фоне гладких выбеленных стен отдельные красочные пятна. Это «тахчи» — неглубокие ниши, заполненные своеобразными пакетами «бохча», в которые обычно складывалось белье. С лицевой стороны они завешаны пестрыми тканями. В больших нишах сложена постель, также

покрытая пестрым материалом. Карнизов обычно нет, но по стенам у потолка на полочках «ляма», покоящихся на кронштейнах, установлена блестящая, ярко окрашенная посуда, создающая впечатление богатого пестрого карниза. Все это указывает на большую любовь народа к красочности, которая является характерной чертой искусства Азербайджана.

Архитектура полноценна, если создаваемый ею образ находится в соответствии с его содержанием, а декоративные моменты, в меру украшая сооружение, помогают ее восприятию.

При рассмотрении памятников архитектуры Азербайджана с этой точки зрения, следует сказать, что создаваемые ими образы в большинстве соответствовали своему назначению. Планировка этих сооружений в каждом отдельном случае отвечала условиям быта и потребностям того времени, а также специфическим требованиям, предъявлявшимся к каждому из них. При этом архитектура фасадов, равно как и внутренняя планировка здания, в большинстве случаев не находились в противоречии с конструкцией.

Создавая новую архитектуру, нельзя упускать из виду важного обстоятельства, а именно, что развитие архитектуры неразрывно связано с общественным развитием определенной эпохи. Было бы совершенно ошибочным полагать, что сооружения прошлых эпох, представляющие большой интерес сами по себе как памятники архитектуры, могли бы быть повторены в наши дни и удовлетворяли бы современным требованиям и условиям.

Даже в жилом доме, назначение которого как будто бы не изменилось, нельзя себе представить повторения прошлого. Расчленение дома на мужскую и женскую половины, замкнутые внутренние дворики — все это связано с условиями, которые уже более четверти века не существуют в нашей стране.

Ныне как-то странно звучит, что при проектировании жилого дома требовалось учитывать какие-то «специфические» бытовые условия.

Наряду со строительством школьных зданий, детских садов, клубов и других общественных зданий, способствующих созданию новой культуры, перед архитекторами стоит задача способствовать развитию нового культурного быта и абсолютно нет необходимости заимствовать из прошлого для современной семьи искусственно какие-то элементы, связанные со спецификой старого быта. Надо строить вполне современные жилища, такие же современные, как и другие общественные здания.

Содержание театра, универмага, школы, больницы и многих других зданий и сооружений совершенно одинаково для всех наших республик, для всех городов нашей страны.

По целому ряду сооружений плановое решение, подчиненное единому заданию, и вытекающие из существа этого задания внутренняя структура и организация общественного здания, учреждения или предприятия, приобретают уже ясно сложившийся и установившийся характер, и потому возможность варьирования в таких случаях стала весьма ограниченной. Однако из этого нельзя делать вывода, что все такие здания должны строиться по одному типу. Архитектура этих зданий должна отражать и все чисто местные природные условия.

Но следует ли ограничиться только природными факторами и будет ли этим обеспечено многообразие нашей архитектуры? Нам представляется, что нельзя.

Архитектура является плотью и кровью народа, она составляет с ним одно нераздельное целое. Каждый прием, каждая деталь, рисунок орнамента в его бесконечном разнообразии — все это веками «выношено» народом, и умелое, продуманное использование этой сокровищницы народного искусства несомненно обеспечит многообразие нашей архитектуры.

В архитектуре Азербайджана выкристаллизовались и столетиями просуществовали приемы, элементы зданий и формы, местами чисто декоративные. При переработке их в новых условиях и масштабах они могут найти применение и в современной архитектуре Азербайджана.

Так, например, портал с богато декорированными сталактитами занимал главное место в композиции здания. Торжественно подчеркивая вход, он являлся принадлежностью не только зданий культа, он оформлял входы в караван-сараи, дворцы, в жилые дома и бани.

Большое распространение имели также айваны — галереи с колоннами или аркадами, глубокие лоджии, террасы, тальвары, увитые зеленью, и т. п. Стрельчатая форма перекрытия проемов — форма несомненно красивая, и нет никаких причин в повсеместной замене ее полукруглой или плоской. Витражи, различный орнамент, сталактиты, роспись и т. д. могут и должны найти применение в декоративном убранстве зданий. При этом следует иметь в виду, что криволинейного очертания разные горбыльки сложного рисунка оконных переплетов изготовлялись обычно вручную мастерами-художниками в индивидуальном порядке, и потому для применения сейчас таких витражей и других элементов декоративного убранства необходимо изыскать способы изготовления их индустриальными методами, дабы сделать их доступными для массового строительства.

Создавая новую, современную архитектуру, надо в первую очередь уяснить себе, что она предназначается для нового, социалистического

общества, что эта архитектура должна быть проводником новой культуры, что мы должны строить, применяя новые материалы, новейшую технику, и что наша архитектура, глубоко идейная по своему содержанию, должна стать передовой, постоянно прогрессирующей в своем развитии.

Закладывая прочную основу архитектуры Советского Азербайджана, национальной по форме и социалистической по содержанию, мы должны исходить из правильной предпосылки, что нельзя ограничивать себя в этом только архитектурным наследием Азербайджана.

Необходимо использовать наследие мировой классической архитектуры и все богатое наследие архитектуры народов нашего Союза, прежде всего архитектуру великого русского народа. [...]

ОБРАЩЕНИЕ К НАЦИОНАЛЬНОМУ НАСЛЕДИЮ В СЕРЕДИНЕ 1930-х гг.[3]

[...] Конкурс на проект Дома правительства Азербайджанской ССР в Баку явился важным этапом в деле создания национальной по форме и социалистической по содержанию архитектуры Азербайджана и правильно ориентировал творческую работу архитекторов.

Новое содержание и совершенно иные масштабы и условия потребовали от архитекторов новых решений: одни пошли по пути использования классического наследия архитектуры Азербайджана и создания на их основе новых форм; при этом они смело перерабатывали и применяли архитектурные детали, орнамент, раскраску не только на фасадах зданий, но и в интерьерах и т. д.; другие ограничивались введением некоторых местных мотивов в отдельные детали.

В ряде проектов школ, жилых домов и других зданий наблюдаются поверхностный подход к решению этой большой задачи, непродуманная замена обычной полуциркульной арки или плоской перемычки стрельчатыми арками. Имело место также и чисто механическое использование порталов и других деталей исторической архитектуры Азербайджана.

Этот чисто формальный подход можно объяснить только недостаточно глубоким изучением архитектурного наследия, неумением разумно использовать его в нашей практике. Павильоны союзных республик на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке показали, что использование архитектурного наследия народов нашего Союза и богатой палитры народного творчества позволяет создать вполне современные советские сооружения, полностью отвечающие своему назначению и в то же время ярко отражающие архитектуру, присущую данному народу. [...]

АРХИТЕКТУРА ЖИЛЫХ ЗДАНИЙ ПЕРВЫХ ПОСЛЕВОЕННЫХ ЛЕТ[4]. 1955 г.

[...] За последнее время жилые дома нефтяников по улице Низами, построенные по моему проекту, довольно часто упоминались в ряде выступлений и на страницах архитектурной печати. В связи с этим считаю необходимым высказать свое отношение к архитектуре этих зданий.

К чему я стремился, проектируя в свое время эти жилые здания? Хотелось создать удобное жилье (учитывая климатические условия Баку), создать жизнерадостный образ южного жилого дома, строящегося в республике, народ которой славится своими древними и высокими архитектурными традициями, хотелось максимально, по тому времени, снизить стоимость, улучшить качество и повысить темпы строительства.

Прошло довольно много времени, как эти здания были запроектированы и, в свете материалов Всесоюзного совещания строителей, мне вполне очевидны те существенные недочеты, которые имеют место в архитектуре этих зданий. Можно было добиться лучшего решения более простыми средствами, не снижая при этом качества квартир и способствуя повышению темпов строительства. Можно было, проектируя и строя эти здания, значительно сократить количество конструктивных элементов и архитектурных деталей и добиться выразительности художественного образа крупного жилого дома, строящегося в конкретных условиях Баку без декоративных излишеств. Возможности значительного снижения стоимости и повышения темпов строительства (причем не за счет эксплуатационных качеств квартир) остались неиспользованными.

Вместе с тем хочется отметить, что вся критика в адрес этих зданий, по сути дела, свелась лишь к категориям художественного порядка и затрагивала главным образом внешнюю архитектуру домов.

Анализ архитектуры любого здания нельзя сводить только к оценке его фасада. Оценка здания без анализа его содержания, вне учета функциональных качеств, а также темпов и качества строительства остается неполноценной. [...]

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО РАЗВИТИЯ КОНЦА 1950-х годов[5]. 1960 г.

[...] Новые возможности, которые дает научно-технический прогресс строительства, чрезвычайно серьезно поставили перед нами вопросы творческой направленности, вопросы стиля социалистической архитектуры. Декоративные излишества, механическое воспроизведение

архаических архитектурных форм отошли в прошлое или проявляются лишь в виде отдельных рецидивов. Теперь, когда перестройка творчества архитекторов уже дала некоторые реальные результаты, назрели условия для дальнейшего правильного разрешения этих весьма важных вопросов. Ведь строительство ближайших лет должно определить облик городов и сел нашей страны на десятилетия вперед.

В новых градостроительных приемах, в проектировании и строительстве крупных жилых массивов, в создании новых типов сооружений постепенно кристаллизуются черты нового стиля социалистической архитектуры. Нельзя представить себе, что стиль сооружений массового строительства будет одним, характер «уникальных» зданий — каким-то другим, а малых форм и интерьеров — третьим. Однако подобные явления еще наблюдаются в практике последних лет. В массовом жилищном строительстве архитекторы идут по пути поисков новых средств выразительности, средств, присущих природе самих зданий. Но архитектура некоторых общественных зданий подчас свидетельствует о механическом перенесении в нашу практику приемов и решений главным образом внешних форм, бездумно заимствованных из зарубежных журналов.

Наши усилия необходимо направить на повышение общей культуры проектирования, на изучение возможностей, которые дают современные конструкции и новые строительные материалы. Чем проще решение, тем больше требуется творческой работы архитектора для того, чтобы сделать его выразительным. Не меньше требуется усилий и для его высококачественного осуществления. Низкое качество строительства подчас дискредитирует стремление к выразительной простоте архитектуры. Стремясь к достижению такой простоты, нельзя забывать о проблеме эстетической выразительности в архитектуре.

Единство социального содержания архитектурных сооружений, отличающихся только некоторыми местными особенностями, определяет своеобразное единство художественных образов в советском зодчестве.

Путь развернутого строительства коммунизма, по которому идут народы нашей многонациональной страны, способствует расширению и углублению процесса дальнейшего сближения социалистических наций. Необходимо подчеркнуть абсолютную неприемлемость попыток архаизации облика современных сооружений ради придачи им «национального своеобразия». Речь может идти только о глубоком проникновении в творческую лабораторию зодчих прошлого, для выявления принципов, которыми они руководствовались при решении тех или иных архитектурных задач.

примечания

[1] Статья в «Строительной газете», 1940, 21 июля.
[2] Из статьи С. Дадашева и М. Усейнова «К вопросу о развитии советской архитектуры Азербайджана». — Сб. «Искусство Азербайджана», т. 1, Баку, 1949, стр. 22—26.
[3] Отрывок из книги С. Дадашева и М. Усейнова «Архитектура Советского Азербайджана» (М., 1950, стр. 19).
[4] Из статьи М. Усейнова «Пути развития архитектуры Советского Азербайджана» в журнале «Архитектура СССР», 1955, № 11, стр. 42—44.
[5] Из статьи М. Усейнова «Архитектура Азербайджана на пути творческой перестройки» в журнале «Архитектура СССР», 1960, № 12, стр. 8—9.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН АРХИТЕКТОРОВ

Абросимов Павел Васильевич — 5, 425, 447—455; *илл.154—158*
Адам братья (Джон и Роберт) — 341
Аджеми — 545
Адрианов Михаил Васильевич — *илл. 68—69*
Алабян Каро Семенович — 5, 46, 67, 406—422, 428, 436—438, 458; *илл. 130—139, 151—153*
Алешин Павел Федорович — 423
Андриевский Сергей Григорьевич — 39
Аркин Аркадий Ефимович — 367, 448
Аркин Давид Ефимович — 16, 67
Асеев Глеб Андреевич — *илл. 71*
Асс Леонид Евгеньевич — 368

Баранов Николай Варфоломеевич — 184
Баранский Александр Иванович — *илл. 66*
Барма — 162
Бархин Григорий Борисович — 46
Барщ Михаил Осипович — 13, 272
Белогруд Андрей Евгеньевич — 391—392
Белопольский Яков Борисович — *илл. 68—69*
Бернини Джованни Лоренцо — 228
Блохин Борис Николаевич — 460; *илл. 167*
Бове Осип Иванович — 339, 507, 508, 510, 512, 522
Богданович Фома Осипович — 155
Бодо Анатоль де — 381, 390
Бразини — 212
Браманте Донато — 278, 319, 476, 489
Брюлов Александр Павлович — 374
Брунеллески Филиппо — 16, 23, 25, 162, 488—489, 546
Брунов Николай Иванович — 15
Буниатов (Буниатян) Николай Гаврилович — 435
Буров Андрей Константинович — 5, 13, 46, 389, 456—491; *илл.159—168*
Бурышкин Давид Петрович — 394

Вагнер Отто — 377
Варенцов Трофим Н. — *илл. 60—61*
Васильев Александр Викторович — 369; *илл. 115*
Вахтангов Сергей Евгеньевич — *илл. 89—90*
Великанов Александр Петрович — 448, 449
Вербицкий Александр Матвеевич — 424
Веснин Александр Александрович — 5—38, 59—67, 69, 73, 178, 183, 268, 435, 457, 523; *илл. 2, 3, 4, 6, 7—9, 10—16, 18—22*

Веснин Виктор Александрович — 5—7, 9, 10, 12, 13, 34, 38—67, 349; *илл. 2, 4, 6, 11—22*
Веснин Леонид Александрович —5—7, 9, 10, 67; *илл. 1, 2, 4, 6—9, 13—16, 18—22*
Веснины, братья — 6, 7, 47, 67, 185, 210, 262, 268, 305, 306, 321, 546; *илл. 1—22*
Вильнер Михаил Захарович — 367
Витберг Александр Лаврентьевич — 511
Витрувий Поллион — 327
Власов Александр Васильевич — 5, 46, 389, 458, 492—522; *илл. 172—180*
Владимиров Вячеслав Николаевич — 270, *илл. 80—81*
Воронихин Андрей Никифорович — 341, 363, 394, 507—510, 516, 522

Гальперин — 389
Гамильтон Ричард В. — 378
Ганкевич Вера Владимировна —368, *илл. 117*
Гасенплуг Г. — 273
Гвоздева Наталья Александровна — 368
Гегелло Александр Иванович — 5, 245—265, 396; *илл. 72—77, 129*
Гедике Георгий Евгеньевич — 367
Гельфельд Семен Аронович — *илл. 62—66*
Гельфрейх Владимир Георгиевич — 45, 124, 214, 448
Гинзбург Моисей Яковлевич — 5, 7—9, 20, 39, 46, 67, 83, 131, 184, 185, 209, 210, 266—320, *илл. 43, 78—90*
Говадр Эбенезер — 136, 320
Голосов Илья Александрович — 177, 183, 185, 210
Гольдгор Д. С. — 368—369
Гольц Георгий Павлович — 5, 46, 321—341; *илл. 91—97*
Гофман Жозеф — 157
Григорьев Борис Александрович — *илл. 116*
Гропиус Вальтер — 20, 83, 157, 183, 210, 305
Грушке Андрей Александрович — 368, 389; *илл. 110—113*
Гумбург Юрий Николаевич — *илл. 89—90*

Дадашев Садых Алекперович — 5, 544—563; *илл. 190—191, 193—198*
Давиу Габриэль — 381, 390
Дейли — 361, 364
Дмитриев Александр Иванович — 394
Докучаев Николай Васильевич — 5, 107, 125, 143, 185, 186—210; *илл. 59—62*
Дудок Виллем — 157

Евдокимов Сергей Иванович — 367
Ефимов Александр Иванович — 143

Жаннере Пьер — 157, 458
Жилярди Доменико (Дементий Иванович) — 476, 490
Жолтовский Иван Владиславович — 18, 39, 46, 124, 152, 155, 375, 377, 378, 478, 480, 492

Заболотный Владимир Игнатьевич — 5, 423—434; *илл. 140—145*
Заплетин Николай Павлович — *илл. 66*
Захаров Андреян Дмитриевич — 341, 359, 363, 374, 516
Зеликман Я. И. — *илл. 124—125*
Зенкевич Юрий Павлович — илл. 68—69

Иваницкий Александр Платонович — 185
Иванов-Шиц Илларион Александрович — 155
Иктин — 278, 319
Ильин Лев Александрович — 392, 546
Иофан Борис Михайлович — 5, 25, 46, 211—244, 378; *илл.* 63—71
Иофан Дмитрий Михайлович — *илл. 64—66, 68—69*

Калинин Василий Валерианович — *илл. 89—90*
Калликрат — 278, 319
Камерон Чарлз — 341, 475, 508
Казаков Матвей Федорович — 334, 516
Козак С. Н. — 396; *илл. 127*
Колли Николай Джемсович (Яковлевич) — 5, 39, 45, 46, 67, 349—364; *илл. 102—105*
Конь Федор Савельевич — 380
Копелиович Н. — 267
Криппа Александр Иосифович — *илл. 169—170*
Косвен Лев С. — 264—265

Кочерян (Кочар) Геворг Барсегович — 46, 406, 436, 438; *илл. 152—153*
Красин Герман Борисович —46
Кринский Владимир Федорович — 5, 105—127, 142, 143, 153, 185; *илл. 30—34*
Кричевский Давид Львович — 246, 247; *илл. 74—75, 77*
Кузьмин Иван Георгиевич — *илл. 89—90*
Кушнырь Павел Прохорович — *илл. 68—69*
Крюков Михаил Васильевич — 67
Кузнецов Александр Васильевич — 39, 155

Лавров Виталий Алексеевич — 526
Ладовский Николай Александрович —12, 105, 107, 125, 131, 142, 143, 153, 184—185, 435
Ламцов Иван Васильевич — 108
Лебедев Виктор Владимирович — 410
Левинсон Евгений Адольфович — 5, 365—390, 428; *илл. 116—117*
Ле Корбюзье (Жаннере Шарль Эдуард) — 13, 20—23, 25, 66, 83, 157, 258, 350, 361—364, 458, 475, 480, 497
Леонидов Иван Ильич — 5, 13, 23, 66, 67, 73, 151, 523—543; *илл. 89—90, 181—189*
Лисагор С. — 273
Лисицкий Лазарь Маркович (Эль Лисицкий) — 5, 128—153; *илл. 35—43*
Ломбардо — 501
Лоос Адольф — 157
Люрса Андре — 157

Мазманян Микаел Давидович — 5, 46, 396, 435—446; *илл. 131, 146—153*
Маркарян Ованес Саркисович — 438
Маслов — *илл. 125*
Мелькомова В. Б. — 448
Мельников Константин Степанович — 5, 14, 23, 66, 67, 151, 154—185; *илл. 44—58*
Мендельсон Эрих — 157
Милютин Николай Александрович — 5, 80—104, 526; *илл. 26—29*
Микеланджело Буонарроти — 222, 228, 313, 332, 417, 480
Милинис Игнатий Францевич — 270—271; *илл. 84—86*
Минкус Михаил Адольфович — 448
Мис ван дер Роэ Людвиг — 13, 20, 157, 178, 373
Михайлов Алексей Иванович — 510
Мордвинов Аркадий Григорьевич — 23, 46, 66
Мумфорд Льюис — 380
Мунц Владимир Оскарович — 367, 549
Мутезиус Герман — 112, 127

Немлихер Александр Аркадьевич — 490
Николаев Иван Сергеевич — 39, 67
Никольский Александр Сергеевич — 247—248, 249; *илл. 73*
Ноаковский Станислав — 155
Новикова Елена Борисовна — 481
Новицкий М. — 183

Обросов-Серов Владимир Павлович — 243
Оль Андрей Андреевич — 246, 368, 396, 428; *илл. 129*
Орлов Георгий Михайлович — 39
Охитович Михаил Александрович — 526

Павлов Леонид Николаевич — 481
Палладио Андреа — 19, 135, 198, 284, 320, 359, 375, 488
Парусников Михаил Павлович — 46, 323; *илл. 92*
Перре Огюст — 157, 181, 458
Персье-Фонтен — 341
Петров И. — 111, 127
Пожарский Александр Евгеньевич — 264
Поляцкий Вениамин Борисович — *илл. 66*
Попов Евгений Михайлович — *илл. 89—90*
Попов Яков Федорович — *илл. 66*
Посник Иван (Постник) — 162
Посохин Михаил Васильевич — 184
Прибульский Анатолий Исаакович — 265, 368; *илл. 117*
Пьячентини — 44—45

Райт Фрэнк Ллойд — 13, 25, 157, 178—184, 185, 483

Растрелли Бартоломео Франческо (Варфоломей Варфоломеевич) — 374
Рафаэль Санти — 278, 319, 332
Рейзман М. — 394
Рерберг Иван Иванович — 18
Рожин Игорь Евгеньевич — *илл. 178*
Росси Карл Иванович — 228, 341, 374
Руднев Лев Владимирович — 124, 428, 449, 549—550
Рухлядев Алексей Михайлович — 109—110; *илл. 33—34*

Санмикели Микеле — 284, 320
Сант-Элиа Антонио — 157
Сатунц Степан Христофорович — 461
Сафарян Самвел Аркадьевич — 407, 438; *илл. 136*
Серафимов Сергей Саввич — 447
Симбирцев Василий Николаевич — 46, 407; *илл. 132—135*
Симонов Григорий Александрович — 247, 368, 447; *илл. 73*
Синявский Михаил Исаакович
Скамоцци Винченцо — 284, 320
Соболев Иван Николаевич — 46, 323; 458; *илл. 92*
Соколов Александр Михайлович — 367
Стамо Евгений Николаевич — *илл. 71*
Старов Иван Егорович — 377
Стасов Василий Петрович — 377
Стенберги братья (Владимир и Георгий Августовичи) — 20
Стоун Эдвард — 362, 364
Сырыщев Яков Михайлович — 546

Таманян Александр Ованесович — 124, 435
Татлин Владимир Евграфович — 5, 11, 12, 68—79, 122, 124—125, 183; *илл. 23—25*
Твелькмайер Виктор Федорович — 367
Тверской Лев Михайлович — 394
Тома де Томон Жан —228, 373, 485, 508
Тон Константин Андреевич — 209
Троцкий Ной Абрамович — 5, 366, 391—405; *илл. 118—129*
Туркус Михаил Александрович — 108

Уллас Николай Николаевич — *илл. 178*
Усейнов Микаэль Алескерович — 5, 544—563; *илл. 191—200*

Фидман Виктор Федорович — 106, 151
Фисенко Анатолий Степанович — 39
Фомин Иван Александрович — 124, 184—185, 246—247, 262, 380, 391, 393—394, 425, 448
Фомин Игорь Иванович — 366—369; *илл. 107—108, 114*
Фрейсинэ Эжен — 28, 540—541, 543
Фридман Даниил Федорович — 184

Хряков Александр Федорович — 447, 449; *илл. 178*

Циперович Давид Миронович — *илл. 66, 70*

Чернышов Сергей Егорович — 46, 67, 428, 449
Чиняков Алексей Григорьевич — 67

Шавишвили Михаил Калистович — 5, 342—348; *илл. 98—101*
Шпалек И. И. — *илл. 89—90*

Щуко Владимир Алексеевич — 39, 45, 124, 187, 210, 366, 375, 377, 394 447—448
Щусев Алексей Викторович — 45, 67, 124, 152—153, 155, 186, 364, 428

Эйфель Александр Гюстав — 465, 490
Эстберг Рагнар — 380, 390
Эстерен Карл ван — 361

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Л. А. Веснин.
2. Братья Веснины. Конкурсный проект здания Дворца Труда в Москве. План. 1922—1923.
3. В. А. Веснин.
4. Братья Веснины. Конкурсный проект здания Дворца Труда в Москве. Перспектива.
5. Братья Веснины. Конкурсный проект здания Дворца Труда в Москве. Перспектива.
6. А. А. Веснин.

7—9. А. А. Веснин и Л. С. Попова. Проект художественного оформления массового действа в честь третьего конгресса Коминтерна. 1921.

10. А. А. Веснин. Сценическая установка к скетчу Честертона «Человек, который был четвергом» в Московском Камерном театре. 1922—1923.

11—12. А. А. и В. А. Веснины. Проект Московского отделения газеты «Ленинградская правда». 1924. Перспектива, планы, фасады.

13. Братья Веснины. Конкурсный проект здания акционерного общества «Аркос». Москва. 1924. Перспектива.

14—15. Братья Веснины. Универмаг на Красной Пресне в Москве. 1927—1928. Общий вид и план.

16. Братья Веснины. Конкурсный проект Библиотеки им. В. И. Ленина в Москве. 1928. Аксонометрия.

17. В. А. Веснин, Н. Я. Колли, Г. М. Орлов, С. Г. Андриевский. Днепрогэс. 1929—1930.

18—19. Братья Веснины. Проект «Театра массового музыкального действа» в Харькове. 1930. Перспектива и план.

20—22. Братья Веснины. Дворец культуры Пролетарского района Москвы (ныне автозавода им. Лихачева). 1931—1937. Общий вид, интерьер и план.
23. В. Е. Татлин.
24. В. Е. Татлин. Памятник III Интернационалу. 1919. Проект.
25. В. Е. Татлин. Памятник III Интернационалу. 1920. Модель.
26. Н. А. Милютин.
27. Н. А. Милютин. Схема планировки поселка при Сталинградском тракторном заводе по функционально-поточной системе.
28. Н. А. Милютин. Схема планировки Магнитогорска по поточно-функциональной системе.
29. Н. А. Милютин. Поточная схема планировки Нижегородского завода.
30. В. Ф. Кринский.
31. В. Ф. Кринский. Эскиз к экспериментальному проекту коммунального дома. 1920. Фасад.
32. В. Ф. Кринский. Экспериментальный проект здания ВСНХ на Лубянской площади в Москве. 1922—1923.
33. В. Ф. Кринский, А. М. Рухлядев. Конкурсный проект памятника Колумбу в Санто-Доминго. 1929. Фасад.
34. В. Ф. Кринский, А. М. Рухлядев. Конкурсный проект Мавзолея-памятника Ленину и Борцам революции в Одессе. 1925.
35. Л. М. Лисицкий.
36. Л. М. Лисицкий. Проун «Мост». 1919.
37. Л. М. Лисицкий Проун «Город» (явление площади). 1921.
38. Л. М. Лисицкий. Проект яхт-клуба на Москве-реке. 1925. Аксонометрия.
39. Л. М. Лисицкий. Трибуна Ленина. 1920—1924.
40—41. Л. М. Лисицкий. Горизонтальные небоскребы в Москве (административные здания). Перспектива. Схема размещения зданий на пересечении радиальных улиц с бульварным кольцом. План. 1923—1925.
42. Л. М. Лисицкий. Обложка журнала «Строительство Москвы». 1929.
43. Л. М. Лисицкий. Макет оборудования комнаты типа F в доме на Новинском бульваре архитекторов М. Я. Гинзбурга и Н. Ф. Милиниса 1929.
44. К. С. Мельников.
45. К. С. Мельников. Конкурсный проект застройки квартала по Серпуховской улице в Москве с показательными домами для рабочих. 1922—1923.
46. К. С. Мельников. Павильон «Махорка» на Первой Всесоюзной сельскохозяйственной выставке в Москве. 1923.
47—49. К. С. Мельников. Павильон СССР на Международной выставке декоративных искусств в Париже. Общий вид, фасад, план, разрез, перспектива. 1925.

50. К. С. Мельников. Проект гаража на 1000 машин в Париже. 1925. Фасад, план.
51—52. К. С. Мельников. Клуб им. Русакова в Москве. 1927. Общий вид, план, разрез.
53. К. С. Мельников. Конкурсный проект памятника Колумбу в Санто-Доминго. 1929.
54. К. С. Мельников. Дом архитектора в Кривоарбатском переулке в Москве. 1927—1929.
55—57. К. С. Мельников. Конкурсный проект Театра МОСПС. 1931. Перспектива, разрез, планы.
58. К. С. Мельников. Конкурсный проект Дома Наркомтяжпрома на Красной площади в Москве. 1934.
59. Н. В. Докучаев.
60. Аэропланный завод. Работа студента Т. Н. Варенцова (IV курс). Руководитель — профессор Н. В. Докучаев. 1926.
61. Здание Вхутемаса. Контрольная работа студента Т. Н. Варенцова. 1927. Руководитель — профессор Н. В. Докучаев.
62. Здание Вхутемаса. Контрольная работа С. А. Гельфельда. 1927. Руководитель — профессор Н. В. Докучаев.
63. Б. М. Иофан.
64. Б. М. Иофан и Д. М. Иофан. Жилой дом на ул. Серафимовича в Москве. 1928—1931.
65. Б. М. Иофан, В. А. Щуко, В. Г. Гельфрейх. Скульптор С. Д. Меркуров. Проект Дворца Советов. 1942. Общий вид.
66. Б. М. Иофан при участии Я. Ф. Попова, А. И. Баранского, Д. М. Иофана, Д. М. Циперовича, Н. П. Заплетина, С. А. Гельфельда, В. Б. Поляцкого. Проект Дворца Советов, принятый за основу. 1933. План.
67. Б. М. Иофан. Скульптор В. И. Мухина. Павильон СССР на Международной выставке в Париже. 1937.
68—69. Б. М. Иофан при участии К. С. Алабяна. М. В. Адрианова, Я. Б. Белопольского, Ю. П. Зенкевича, Д. М. Иофана, П. П. Кушныря. Скульптор В. А. Андреев. Павильон СССР на Международной выставке в Нью-Йорке. 1939.
70. Б. М. Иофан и Д. М. Циперович. Санаторий «Барвиха». 1929—1935.
71. Б. М. Иофан, Е. Н. Стамо при участии Г. А. Асеева. Лаборатория Академии наук СССР. Москва. 1944—1947.
72. А. И. Гегелло.
73. А. И. Гегелло, А. С. Никольский, Г. А. Симонов, Д. Л. Кричевский. Жилая застройка Тракторной улицы Московско-Нарвского района в Ленинграде. 1925.
74—75. А. И. Гегелло, Д. Л. Кричевский. Дом культуры Московско-Нарвского района (ныне Дом культуры им. А. М. Горького). 1925. Вид зала и план.

76. А. И. Гегелло. Памятник В. И. Ленину в Разливе. 1927.
77. А. И. Гегелло, Д. Л. Кричевский. Здание изолятора больницы им. С. П. Боткина в Ленинграде. 1928.
78. М. Я. Гинзбург.
79. М. Я. Гинзбург. Оргаметалл. Конкурсный проект 1926—1927 гг.
80—81. М. Я. Гинзбург, В. Н. Владимиров. Дом текстилей. Конкурсный проект 1925 г. Перспектива и план.
82—83. М. Я. Гинзбург, И. Ф. Милинис. Дом правительства в Алма-Ате. 1928—1931. Перспектива и план.
84—86. М. Я. Гинзбург, И. Ф. Милинис, инж. Прохоров. Жилой дом на Новинском бульваре в Москве. 1928—1930. Общий вид, план первого этажа и боковой фасад.
87—88. М. Я. Гинзбург. Дворец Советов. Конкурсный проект 1932 г. Макет и план.
89—90. М. Я. Гинзбург, Л. С. Богданов, С. Е. Вахтангов, Ю. Н. Гумбург, В. В. Калинин, И. Г. Кузьмин, И. И. Леонидов, Е. М. Попов, И. И. Шпалек и др. Санаторий им. Орджоникидзе в Кисловодске. 1935—1937. Макет и перспектива парадной лестницы.
91. Г. П. Гольц.
92. Г. П. Гольц, М. П. Парусников, И. Н. Соболев. Прядильная фабрика в Ивантеевке. 1929. Проект.
93. Г. П. Гольц. Реконструкция Камерного театра. 1934. Проект. Перспектива.
94. Г. П. Гольц. Второй дом Совнаркома в Москве. Конкурсный проект 1940 г. Главный фасад.
95. Г. П. Гольц. Шлюз на реке Яузе. Здание управления. 1936—1939. План.
96. Г. П. Гольц. Здание панорамы обороны Сталинграда. Перспектива. 1943.
97. Г. П. Гольц. Здание Облсовета и Горсовета во Владимире. 1945. Проект.
98. М. К. Шавишвили.
99. М. К. Шавишвили. Физико-химический корпус Тбилисского государственного университета. 1935.
100. М. К. Шавишвили. Завод шампанских вин в Тбилиси. 1937.
101. М. К. Шавишвили. Республиканская больница в Тбилиси. Начата в 1970 г.
102. Н. Д. Колли.
103. Н. Д. Колли. Памятник «Красный Клин». 1918.
104—105. Н. Д. Колли. Станция «Кировская» Московского метрополитена. 1936. Павильон и подземный вестибюль.
106. Е. А. Левинсон.
107. Е. А. Левинсон, И. И. Фомин. Жилой дом на Карповке в Ленинграде. 1934.
108. Е. А. Левинсон, И. И. Фомин. Жилой дом на набережной Невы в Ленинграде. 1938—1940.
109. Е. А. Левинсон. Павильон «Ленинград — Северо-Восток» на ВСХВ в Москве. 1938.

110—111. Е. А. Левинсон, А. А. Грушке. Вокзал в г. Пушкине. 1950. Внешний вид и интерьер.
112—113. Е. А. Левинсон, А. А. Грушке. Станция Ленинградского метро «Автово». 1951—1955. Павильон и перронный зал.
114. Е. А. Левинсон, И. И. Фомин и др. Конкурсный проект Дворца Советов. Фасад, обращенный к МГУ. 1957.
115. Е. А. Левинсон, А. В. Васильев, скульпторы В. В. Исаева и Р. К. Таурит. Пискаревский мемориальный ансамбль в Ленинграде. 1947—1960.
116. Е. А. Левинсон, Б. А. Григорьев. Здание Дворца культуры завода им. В. И. Ленина в Невском районе Ленинграда. 1953—1972.
117. Е. А. Левинсон, А. И. Прибульский, В. В. Ганкевич. Гостиница «Советская» в Ленинграде. 1967.
118. Н. А. Троцкий.
119. Н. А. Троцкий. Крытый стадион на 15 000 человек. Дипломный проект. 1921. Интерьер.
120. Н. А. Троцкий. «Дом цехов». Дипломный проект. 1920.
121. Н. А. Троцкий. Конкурсный проект Дома культуры Московско-Нарвского района в Ленинграде. 1925.
122—123. Н. А. Троцкий. Проект Дворца Труда в Москве. 1923. Внешний вид и интерьер.
124. Н. А. Троцкий, Я. И. Зеликман, инж. Ф. О. Тейхман. Макет котельной при 2-й ГЭС в Ленинграде. 1931.
125. Н. А. Троцкий, Я. И. Зеликман, Маслов. Проект стекольного завода «Белый Бычок». 1926—1929.
126. Н. А. Троцкий. Здание Кировского райсовета в Ленинграде.
127. Н. А. Троцкий, С. И. Козак. Здание Василеостровского Дворца культуры в Ленинграде.
128. Н. А. Троцкий. Здание Дома Советов на Московском проспекте в Ленинграде.
129. Н. А. Троцкий, А. А. Оль, А. И. Гегелло. Здание Государственного политического управления в Ленинграде.
130. К. С. Алабян.
131. К. С. Алабян, М. Д. Мазманян. Жилой дом в Ереване («Шахматный дом»). 1930.
132—135. К. С. Алабян. В. Н. Симбирцев. Театр Красной Армии в Москве. 1934—1940. Внешний вид, колоннада, фойе, зрительный зал.
136. К. С. Алабян, С. А. Сафарян. Павильон «Армянская ССР» на ВСХВ в Москве. 1939.
137. К. С. Алабян. Проект комбината «Известий». 1940.
138. К. С. Алабян. Проект Арки Победы в Киеве. 1944.
139. К. С. Алабян. Проект здания Академии наук Армянской ССР. 1945—1946.
140. В. И. Заболотный.
141—142. В. И. Заболотный. Планировка и застройка административного центра г. Кривой Рог. 1934. Проекты.

143—144. В. И. Заболотный. Здание Верховного Совета УССР в Киеве. 1936—1940.
145. В. И. Заболотный. Здание Украинского кооперативного союза на Крещатике в Киеве. 1957.
146. М. Д. Мазманян.
147. М. Д. Мазманян. Дипломный проект. Центральный парк культуры и отдыха в Москве. 1929. Вход в парк.
148—149. М. Д. Мазманян. Проект театра в Ереване. 1927. Аксонометрический разрез и перспектива.
150. М. Д. Мазманян, К. С. Алабян. Дом-коммуна. 1930. Макет.
151. М. Д. Мазманян. Проект застройки поселка Кафан. 1929. Макет.
152. М. Д. Мазманян, К. С. Алабян, Г. Б. Кочар, скульптор А. М. Саркисян. Конкурсный проект памятника Шаумяну в Ереване. 1925. Модель.
153. М. Д. Мазманян, Г. Б. Кочар, К. С. Алабян. Клуб строителей в Ереване. 1929—1931.
154. П. В. Абросимов.
155. П. В. Абросимов. Общежитие студентов Транспортного института в Ленинграде. 1933—1936.
156. П. В. Абросимов, Л. М. Поляков, А. Ф. Хряков. Жилой дом на Петроградской стороне в Ленинграде. 1928—1932.
157. П. В. Абросимов, И. А. Фомин. Дом Правительства УССР в Киеве. 1934—1938.
158. П. В. Абросимов. Театр им. Е. Б. Вахтангова в Москве. 1946—1947.
159. А. К. Буров.
160. А. К. Буров. Проект театра. 1924.
161—162. А. К. Буров. Проект объединенного клуба фабрик «Ява», «Дукат» и «Большевик». 1928—1929.
163. А. К. Буров. Интерьер зала Исторического музея в Москве. 1937—1939.
164. А. К. Буров. Проект типового дома для колхозников Южного Крыма. 1938.
165. А. К. Буров. Фасад нового здания Дома архитектора в Москве. 1939—1940. Проект.
166. А. К. Буров. Жилой дом на ул. Горького в Москве. Первая очередь строительства. 1935—1940.
167. А. К. Буров, Б. Н. Блохин. Жилой дом на Ленинградском проспекте в Москве. 1940—1941.
168. А. К. Буров. Пестум. 1935. Рисунок.
169—170. А. К. Буров, А. И. Криппа. Проект жилого дома на Ленинградском проспекте в Москве. 1955. Перспектива и план квартиры.
171. А. К. Буров. Проект жилого дома из СВАМ. 1956.
172. А. В. Власов.
173. А. В. Власов. Комвуз на Ленинских горах. 1934.
174—175. А. В. Власов. Театр в Иванове. Перспектива и план. 1931.
176. А. В. Власов. Крымский мост в Москве. 1936—1938.
177. А. В. Власов. Здание ВЦСПС в Москве. 1938—1958.

178. А. В. Власов, Н. Н. Уллас, И. Е. Рожин, А. Ф. Хряков и др. Комплекс стадиона в Лужниках. 1955—1956. Общий вид.
179. А. В. Власов. Дворец Советов в Москве. 1957. Макет.
180. А. В. Власов. Киев. Застройка проспекта Крещатик.
181. И. И. Леонидов.
182. И. И. Леонидов. Проект клуба нового социального типа. Вариант А. 1928. План первого этажа.
183. И. И. Леонидов. Дипломный проект. Институт им. В. И. Ленина на Ленинских горах в Москве. 1927. Макет.
184. И. И. Леонидов. Проект клуба нового социального типа. Вариант Б. 1928. План второго этажа и фасад.
185. И. И. Леонидов. Конкурсный проект дома «Центросоюза» в Москве. 1928. Макет.
186. И. И. Леонидов. Конкурсный проект Дома промышленности в Москве. 1929—1930. Аксонометрия.
187. И. И. Леонидов. Конкурсный проект Дворца культуры Пролетарского района г. Москвы. 1930. Фасад и генплан комплекса.
188. И. И. Леонидов. Проект социалистического расселения при Магнитогорском металлургическом комбинате. 1930. Аксонометрический генплан.
189. И. И. Леонидов. Конкурсный проект Дома Наркомтяжпрома на Красной площади в Москве. 1934.
190. С. А. Дадашев.
191. М. А. Усейнов, С. А. Дадашев. Общежитие студентов Мединститута в Баку. 1934.
192. М. А. Усейнов.
193. М. А. Усейнов, С. А. Дадашев. Конкурсный проект здания Дворца Советов Азербайджанской ССР в Баку. 1934.
194. М. А. Усейнов, С. А. Дадашев. Начало улицы им. 28 апреля в Баку. 1934—1935.
195. М. А. Усейнов, С. А. Дадашев. Павильон «Азербайджанская ССР» на ВСХВ. 1938.
196. М. А. Усейнов, С. А. Дадашев. Площадь им. Низами в Баку.
197. М. А. Усейнов, С. А. Дадашев. Политехнический институт в Баку. По проекту 1935 г.
198. М. А. Усейнов, С. А. Дадашев. Жилой дом работников треста «Бузовнынефть» в Баку. 1945.
199. М. А. Усейнов. Академгородок в Баку. Главное здание. 1954.
200. М. А. Усейнов. Гостиница на площади им. В. И. Ленина в Баку.

СОДЕРЖАНИЕ

БРАТЬЯ ВЕСНИНЫ 6

Александр Александрович Веснин (1883—1959) 10

«Кредо» 14
Из записи «О задачах художника» 15
Из протокола заседания подсекции современного искусства СПИ РАХН (19 марта 1929 г.) 15
Выступление на дискуссии в Союзе советских архитекторов на тему «Творческие задачи советской архитектуры и проблема архитектурного наследства» 16
Проблема интерьера 17
Спорные вопросы 21
Из выступления на общемосковском совещании архитекторов в феврале 1936 г. 21
Современность и наследство 24
Из беседы по проблемам теории и практики советской архитектуры 28

Виктор Александрович Веснин (1882—1950) 38

Из выступления на обсуждении проектов Днепрогэса 40
Здание социализма 40
Уроки майской архитектурной выставки 42
О формах архитектуры 42
О современной итальянской архитектуре 42
От конструктивизма к социалистическому реализму 45

Мысли о воспитании архитектора 47
О воспитании молодых архитекторов:
Программа и объем знаний 51
О системе проектирования, заданиях и порядке в творческой работе 53
Архитектурное наследие и академизм 55
О строительной практике 56
Массовое строительство и задачи архитектора 57
Это запомнилось на всю жизнь 58
Задачи восстановительного строительства 58
Наука и творчество 59
Основные научные проблемы пятилетнего плана научно-исследовательских работ Академии архитектуры СССР на 1946—1950 гг. 59
Из творческого отчета А. А. и В. А. Весниных 59
Из статьи А. Веснина и В. Веснина «Форма и содержание» 61
Из статьи А. А. и В. А. Весниных «Архитектурная реконструкция Москвы» 63
Из статьи А. А. и В. А. Весниных «Новое по форме и содержанию» 65
Общее предисловие и предисловия к А. А. Веснину и В. А. Веснину, составление материалов по А. А. Веснину и общих материалов А. А. Веснина и В. А. Веснина — С. О. Хан-Магомедова; составление материалов по В. А. Веснину — М. И. Астафьевой и М. Г. Бархина; примечания С. О. Хан-Магомедова и М. И. Астафьевой.

ВЛАДИМИР ЕВГРАФОВИЧ ТАТЛИН (1885—1953) 68
О памятниках нового типа 75
Наша предстоящая работа 76
Дискуссия о характере памятника В. И. Ленину 77
Искусство в технику 77
Предисловие, составление и примечания А. А. Стригалева

НИКОЛАЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ МИЛЮТИН (1889—1942) 80
Из книги «Соцгород»:
От автора 83
1. Сущность вопроса 83
2. Не впасть в крайности 84
3. Урбанизация или дезурбанизация 84
4. Выбор пунктов нового строительства 85
5. Принципы планировки 86
6. Новая организация жизни 90
7. Расположение зданий 91
8. Жилая ячейка 92
9. Учреждения обобществленного обслуживания быта 93
10. Блокирование жилых ячеек и учреждений бытового обслуживания населения 93
11. Выбор конструкций и материалов 93
12. Архитектурное оформление 94

13. Сравнительная стоимость строительства 95
14. Главнейшие элементы бюджета 95
Основные вопросы теории советской архитектуры:
От автора 96
Об определениях архитектуры 96
О методе теории советской архитектуры 97
Освоение и переработка наследия прошлого 97
Научная база советской архитектуры 98
Форма и содержание в советской архитектуре 98
Художественные образы в советской архитектуре 101
На чем концентрировать внимание в решении архитектурных задач 103
Задачи исследования буржуазных архитектурных направлений 103
Предисловие, составление и примечания В. И. Рабиновича

ВЛАДИМИР ФЕДОРОВИЧ КРИНСКИЙ (1890—1971) 105

Дискуссия на тему «Анализ понятий конструкции и композиции и момент их разграничения»:
Из выступлений 110
Пояснение к рисункам на тему «Композиция» и «Конструкция» 111
Выводы о конструкции 111
О докладе И. Петрова «Вопросы восприятия архитектурных форм» 111
О статье Мутезиуса «Современное в архитектуре» 112
Из доклада в ИНХУКЕ «Путь архитектуры» 113
«Кредо» 118
Начало становления социалистической архитектуры 120
Из доклада «Новое в обучении композиции» 123
Предисловие, составление и примечания С. О. Хан-Магомедова

ЛАЗАРЬ МАРКОВИЧ ЛИСИЦКИЙ (1890—1941) 128

Из «Тезисов к ПРОУНУ (от живописи к архитектуре)» 133
«Катастрофа архитектуры» 135
Из редакционной статьи первого номера журнала «Вещь» — «Блокада России кончается» 137
Из статьи в журнале «Мерц» 139
Из письма к Ауду 139
Американизм в европейской архитектуре 140
Архитектура СССР 142
Из писем к жене — С. Лисицкой-Кюпперс 144
Жизненный фильм Эль до 1926 года 144
Культура жилья 145
Из лозунгов АСНОВА 146
Архитектура железной и железобетонной рамы 146
Форум социалистической Москвы 149
Из анкеты о мебели 152

Предисловие, составление и примечания С. О. Хан-Магомедова

КОНСТАНТИН СТЕПАНОВИЧ МЕЛЬНИКОВ (1890—1974) 154

Отдельные высказывания об архитектуре и архитектурном творчестве 161
О павильоне «Махорка» 162
Проект павильона газеты «Ленправда» в Москве 163
О гаражах 163
О клубах 164
Построение архитектуры 164
Проект памятника Христофору Колумбу на всемирном конкурсе 166
Проект «Зеленый город» 167
О проекте театра МОСПС 168
К конкурсному проекту дома Наркомтяжпрома 169
О проекте планировки района Лужников 170
О проекте выставочного павильона 170
Развивать свою творческую линию 170
Проектирование архитектуры 171
Архитектурное освоение новых материалов 173
Принципы архитектурного творчества 174
Из автобиографической рукописи 175
Строительство и архитектор 179
Предисловие, составление и примечания А. А. Стригалева

НИКОЛАЙ ВАСИЛЬЕВИЧ ДОКУЧАЕВ (1891—1944) 186

Архитектура рабочего жилища и быт 189
Архитектура и планировка городов 190
Архитектура и техника 194
Современная русская архитектура и западные параллели 197
Архитектура и наша школа 205
Архитектурный факультет Вхутемаса 207
Предисловие, составление и примечания В. Э. Хазановой

БОРИС МИХАЙЛОВИЧ ИОФАН (р. 1891) 211

Об архитектуре как искусстве. О связи мировоззрения и искусства 218
Архитектурная идея и ее осуществление 219
О новаторстве в архитектуре 221
О монументальности и стиле 222
О творческом подходе к национальным традициям 222
Архитектура и сотрудничество искусств 223
О материале в архитектуре 224
Архитектор и современность 225
Об архитектурно-планировочных задачах строительства и реконструкции городов:

О планировке столицы 226
Об архитектурном силуэте столицы 227
О строительстве и реконструкции городов 227
Об архитектурном облике восстанавливаемых и вновь строящихся городов 229
Архитектурные проблемы строительства многоэтажных зданий 233
О жилищном строительстве в городах:
Об архитектурно-планировочном решении жилых районов 236
Архитектура жилого дома 238
Архитектура многоэтажного жилого дома 238
Об интерьере жилищ 239
О принципиальных положениях планировки и застройки микрорайонов 240
О строительстве в сельской местности 242
Предисловие, составление и примечания И. И. Эйгеля

АЛЕКСАНДР ИВАНОВИЧ ГЕГЕЛЛО (1891—1965) 245

О природе и специфике архитектуры 248
Об архитектуре и ее задачах 249
О взаимоотношении материального и художественного в архитектуре 253
О творческом методе и задачах архитектора 255
О путях развития советской архитектуры 261
Предисловие, составление и примечания А. Е. Пожарского и В. И. Рабиновича

МОИСЕЙ ЯКОВЛЕВИЧ ГИНЗБУРГ (1892—1946) 266

Ритм в архитектуре 276
Проблемы ритма (вторая часть) 277
Стиль и эпоха 279
Проблемы современной архитектуры 279
I. Стиль — элементы архитектурного стиля — преемственность и независимость в смене стилей 279
III. Предпосылки нового стиля 288
V. Конструкция и форма в архитектуре 289
Конструктивизм 289
VII. Характерные черты нового стилл 292
Новые методы архитектурного мышления 300
Итоги и перспективы СА 304
Конструктивизм как метод лабораторной и педагогической работы 308
Конструктивизм в архитектуре 311
Творческие пути советской архитектуры и проблема архитектурного наследия 313
Проблемы социалистического реализма 315
Предисловие, составление и примечания Р. А. Кацнельсон

ГЕОРГИЙ ПАВЛОВИЧ ГОЛЬЦ (1893—1946) 321

Об архитектуре 326
Что должен знать архитектор 327
О синтезе 332
О городе 333
Об интерьере 336
Архитектура набережных 337
О восстановлении городов 339
О памятниках 340
Предисловие, составление и примечания Н. Г. и Г. Н. Гольц

МИХАИЛ КАЛИСТОВИЧ ШАВИШВИЛИ (1894—1965) 342

Об изучении архитектурного наследия 344
Основные положения:
О необходимости ведения научно-исследовательской работы 345
О необходимости связи архитектурного образования с реальным проектированием 346
О типовых жилых домах для южных районов 346
Авторский надзор 347
Предисловие, составление и примечания Г. Г. Чигогидзе

НИКОЛАЙ ДЖЕМСОВИЧ (ЯКОВЛЕВИЧ) КОЛЛИ (1894—1966) 349

О материале и стиле в архитектуре 352
Из очерков о советской архитектуре 354
Вопросы градостроительства 357
Синтез искусств 360
Из переписки:
Мсье Ле Корбюзье, от 25 декабря 1958 г. 361
Мистеру Дейли, от 1 марта 1960 г. 361
Мсье Ле Корбюзье, от 10 декабря 1962 г. 362
Мистеру и миссис Стоун, от 1 декабря 1962 г. 362
Мсье Ле Корбюзье, от 21 мая 1965 г. 363
Предисловие, составление и примечания Е. А. Тарасовой

ЕВГЕНИЙ АДОЛЬФОВИЧ ЛЕВИНСОН (1894—1968) 365

Об архитектурном наследии, традициях и новаторстве 371
Об архитектурном творчестве и строительной технике 378
О синтезе искусств 383
О творческой направленности 386
О жилищном строительстве 388
Вступительная статья, составление и примечания Е. Э. Левинсон

НОЙ АБРАМОВИЧ ТРОЦКИЙ (1895—1940) 391

О процессе архитектурного творчества 398
Об отношении к классической архитектуре и о поисках стиля советской архитектуры 399
О советской архитектуре 400
О социалистическом реализме советской архитектуры 401
О промышленной архитектуре 402
О работе архитектора 404
Предисловие, составление и примечания А. В. Повилихиной

КАРО СЕМЕНОВИЧ АЛАБЯН (1897—1959) 406

Итоги заграничных поездок 411
Перед всесоюзным съездом 412
Годовщина исторического постановления 412
Из доклада 413
Из доклада 413
О русской архитектуре 413
Большие творческие задачи 415
За социалистическую организацию труда архитектора 417
Актуальные вопросы архитектурного творчества 417
Два вопроса архитектурной теории 418
От слов перейти к делу 420
Предисловие, составление и примечания Ю. С. Яралова

ВЛАДИМИР ИГНАТЬЕВИЧ ЗАБОЛОТНЫЙ (1898—1962) 423

Сочетать теорию с практикой 427
Восстановление Киева — всенародное дело 428
О жилищной архитектуре 430
О жилых сателлитах городов 430
О задачах восстановления Киева 431
Подготовка архитектурных кадров в УССР 431
Архитектура начинается с жилища 433
Предисловие, составление, перевод с украинского и примечания В. В. Чепелика

МИКАЕЛ ДАВИДОВИЧ МАЗМАНЯН (1899—1971) 435

О национальной архитектуре 439
О национальной архитектуре (опыт постановки вопроса) 439
Апостол эклектизма (в порядке дискуссии) 444
Предисловие, составление и примечания С. О. Хан-Магомедова

ПАВЕЛ ВАСИЛЬЕВИЧ АБРОСИМОВ (1900—1961) 447

Высотное здание Московского государственного университета 450
Некоторые нерешенные вопросы реконструкции Москвы 450
О преемственности и новаторстве 451
Творческие задачи советской архитектуры 453
Некоторые вопросы творческой направленности советской архитектуры на современном этапе 454
Предисловие, составление и примечания М. И. Астафьевой

АНДРЕЙ КОНСТАНТИНОВИЧ БУРОВ (1900—1957) 456

Об архитектуре 463
О композиции 474
О компоновке объемов в одном здании 474
О масштабе 475
О пропорциях 477
О материале 478
О методе 480
Работа над проектом 483
Предисловие, составление и примечания Р. Г. Блажкевич и О. И. Ржехиной

АЛЕКСАНДР ВАСИЛЬЕВИЧ ВЛАСОВ (1900—1962) 492

Из писем к жене 495
Мысли, вызванные конкурсом 502
О творческой направленности советской архитектуры в условиях индустриализации строительства 504
Два юбилея 507
Стиль нашей архитектуры 512
Рождение стиля 515
Застройка городов в условиях дальнейшей индустриализации строительства 517
Пояснительная записка к проекту Дворца Советов 517
XXII съезд КПСС и задачи советских архитекторов 519
Вопросы архитектурного мастерства 519
Предисловие, составление и примечания Ю. С. Яралова

ИВАН ИЛЬИЧ ЛЕОНИДОВ (1902—1959) 523

Из пояснительной записки к конкурсному проекту «Памятник Колумбу в Санто-Доминго» 531
О клубе нового социального типа:
Из доклада о клубе нового социального типа на I съезде ОСА 532
Организация работы клуба нового социального типа 532

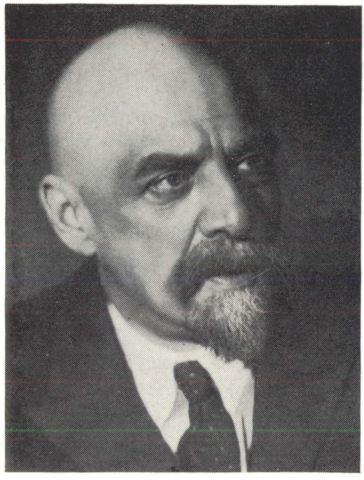
Из ответов И. И. Леонидова на вопросы, заданные ему по докладу на I съезде ОСА 534
Из пояснительной записки к проекту Дворца культуры 535
Из пояснительной записки к конкурсному проекту «Дом промышленности» 535
Из пояснительной записки к проекту «Социалистическое расселение при Магнитогорском комбинате» 537
К проектам Московского высшего художественно-технического института (ныне ВАСИ) 537
Из пояснительной записки к конкурсному проекту Наркомтяжпрома 538
Палитра архитектора 540
Из речи на Общемосковском совещании архитекторов в феврале 1936 г. 542
Предисловие, составление и примечания С. О. Хан-Магомедова

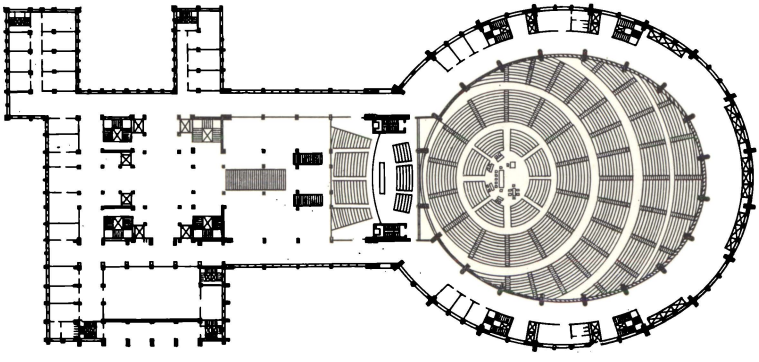
САДЫХ АЛЕКПЕРОВИЧ ДАДАШЕВ (1905—1946)
МИКАЭЛЬ АЛЕСКЕРОВИЧ УСЕЙНОВ (р. 1905) 544
Наши искания 551
О месте архитектурного наследия в развитии азербайджанской советской архитектуры 555
Обращение к национальному наследию в середине 1930-х гг. 561
Архитектура жилых зданий первых послевоенных лет 562
Об особенностях архитектурно-художественного развития конца 1950-х годов 562
Предисловие, составление и примечания Л. С. Бретаницкого

Указатель имен архитекторов 565
Список иллюстраций 569
Иллюстрации 585

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Леонид Александрович Веснин

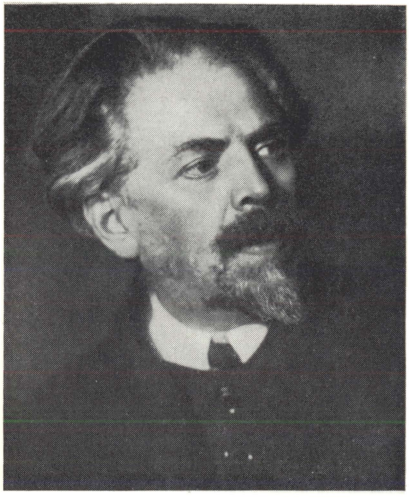


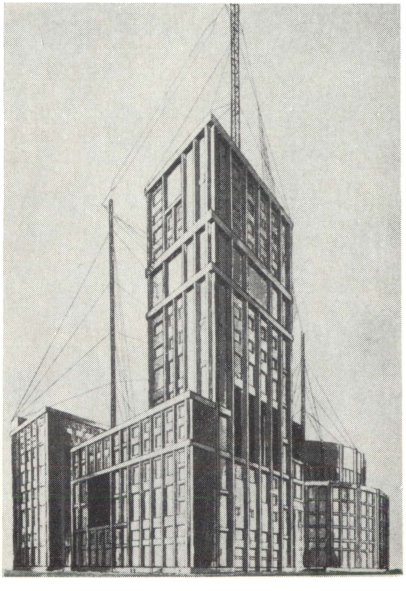


1. Л. А. Веснин

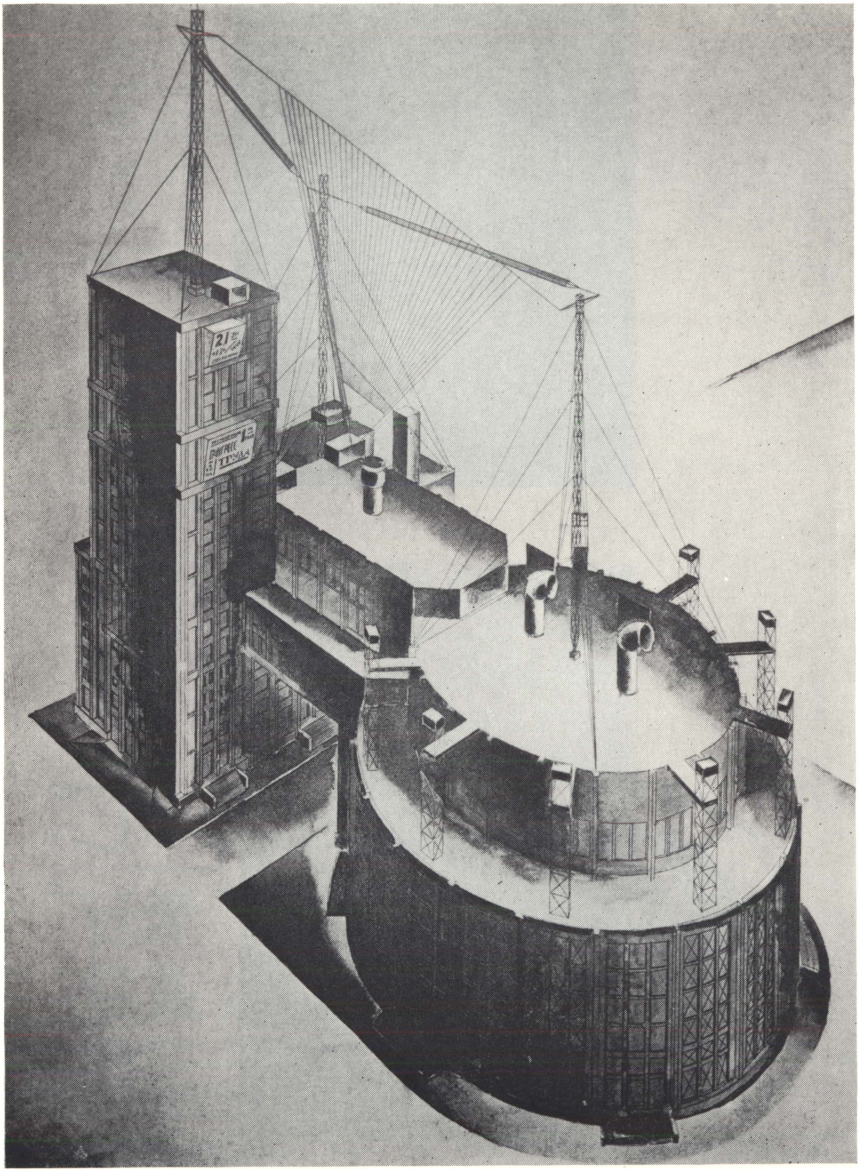
2. Братья Веснины. Конкурсный проект здания Дворца Труда в Москве. План. 1922—1923

Виктор Александрович Веснин



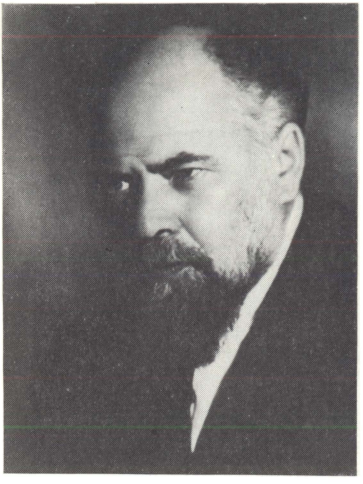


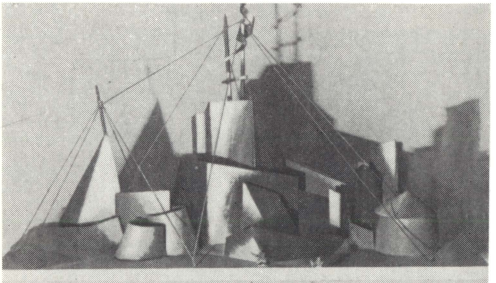
3. В. А. Веснин
4. Братья Веснины. Конкурсный проект здания Дворца Труда в Москве. Перспектива

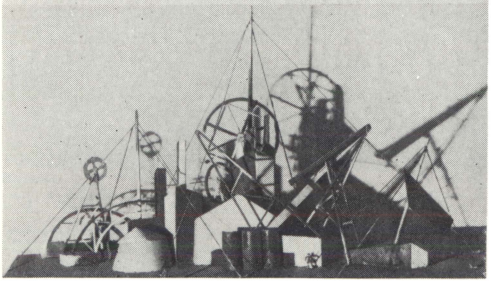


5. Братья Веснины. Конкурсный проект здания Дворца Труда в Москве. Перспектива

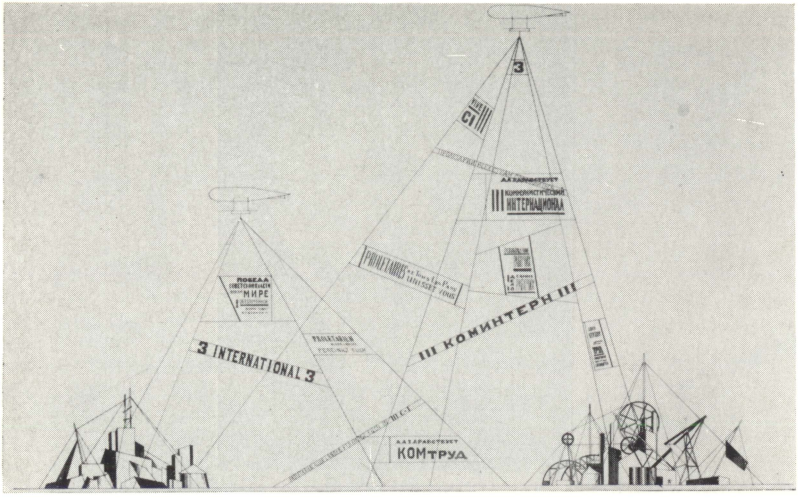
Александр Александрович Веснин

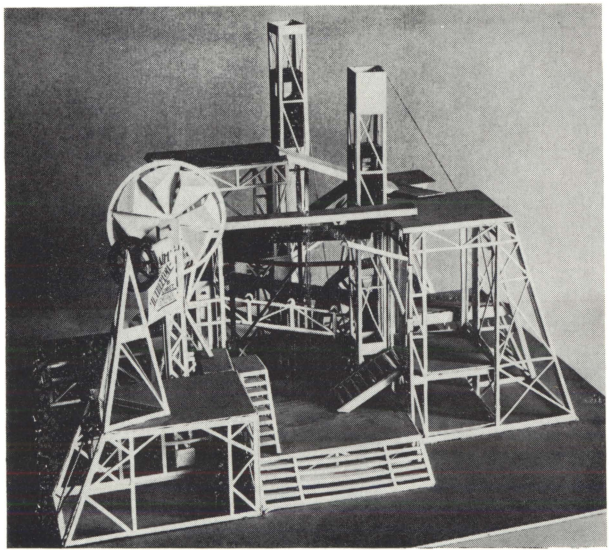




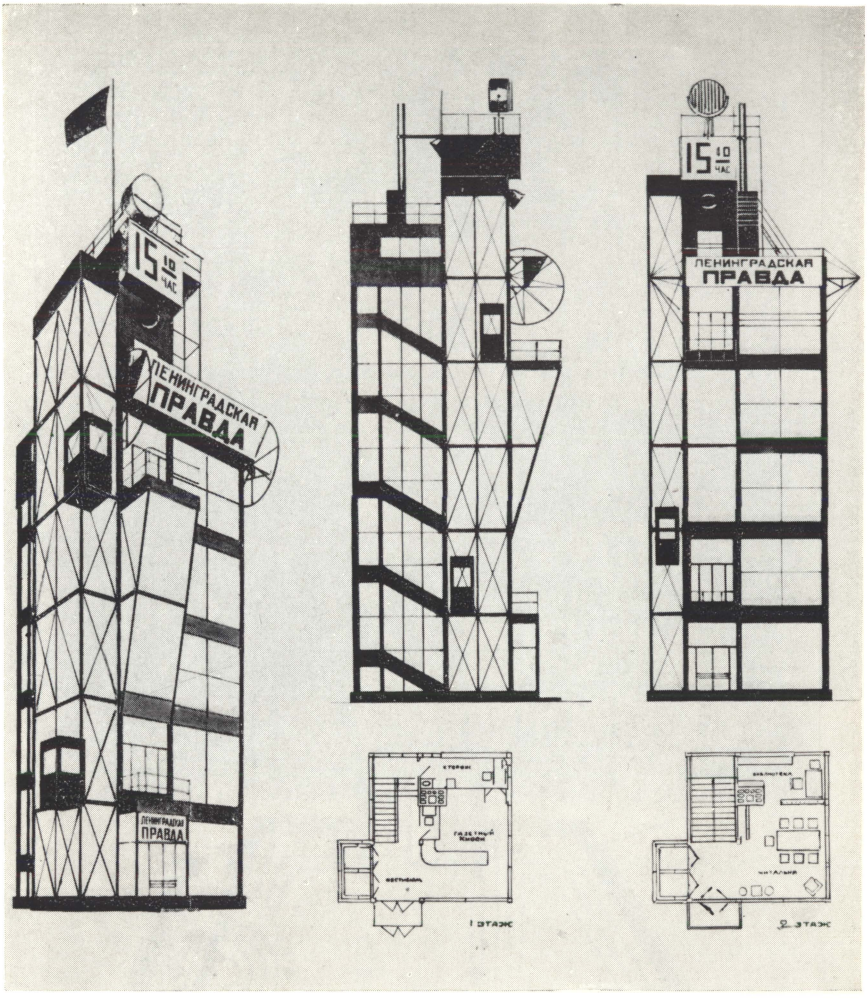


6. А. А. Веснин
7—8. **А. А. Веснин и Л. С. Попова. Проект художественного оформления массового действа в честь третьего конгресса Коминтерна. 1921**

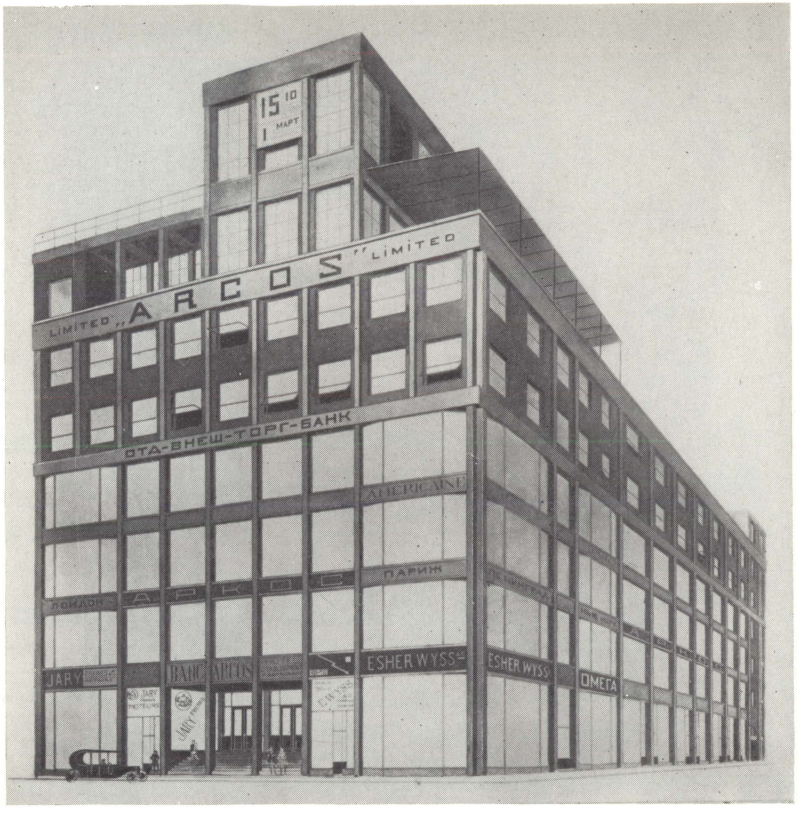




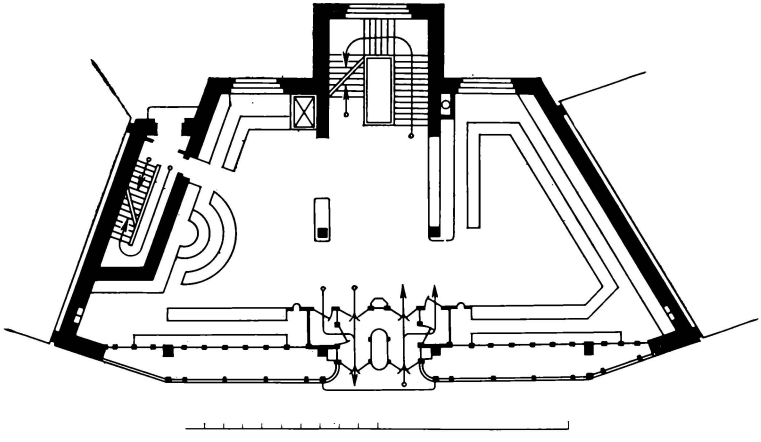
9. А. А. Веснин и Л. С. Попова. Проект художественного оформления массового действа в честь третьего конгресса Коминтерна. 1921
10. А. А. Веснин. Сценическая установка к скетчу Честертона «Человек, который был четвергом» в Московском Камерном театре. 1922—1923



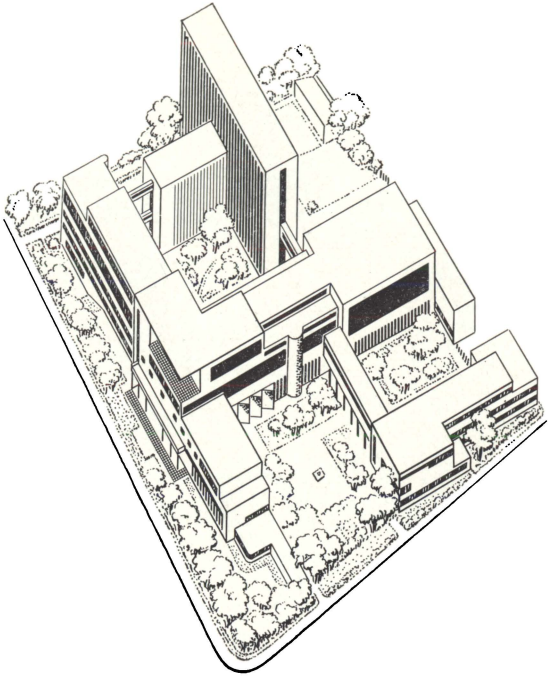
11—12. А. А. и В. А. Веснины. Проект Московского отделения газеты «Ленинградская правда». 1924. Перспектива, планы, фасады

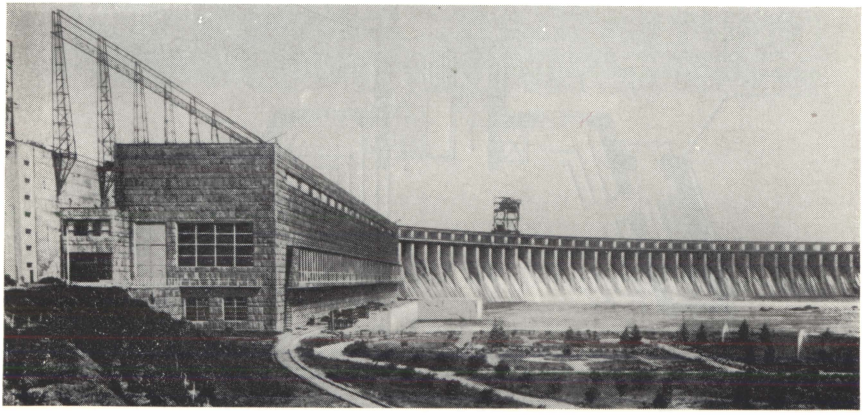


13. Братья Веснины. Конкурсный проект здания акционерного общества «Аркос». Москва. 1924. Перспектива

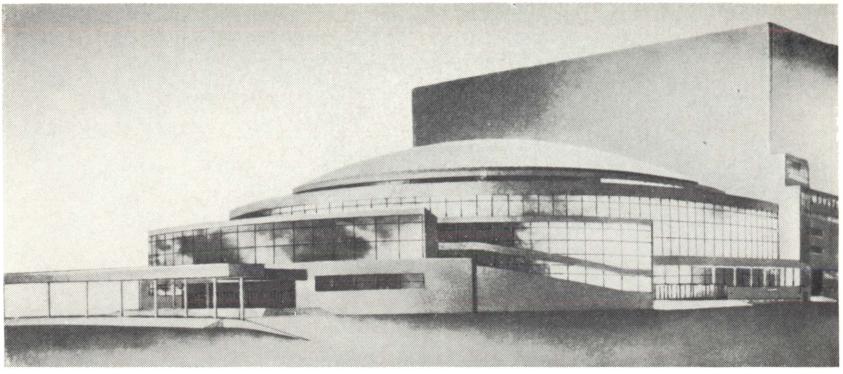


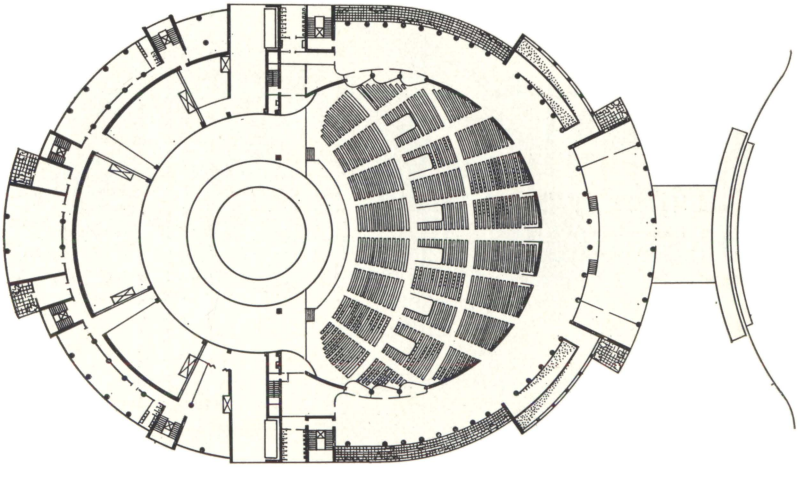
14—15. Братья Веснины. Универмаг на Красной Пресне в Москве. 1927—1928. Общий вид и план



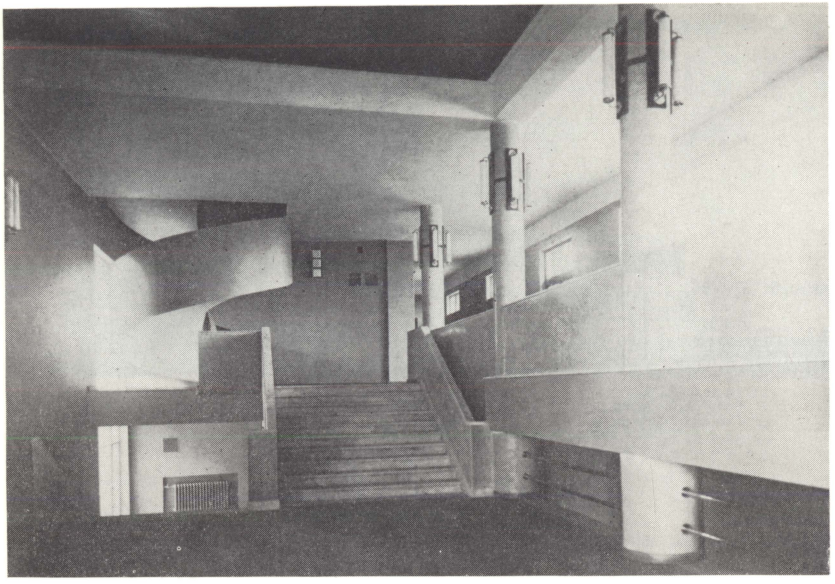


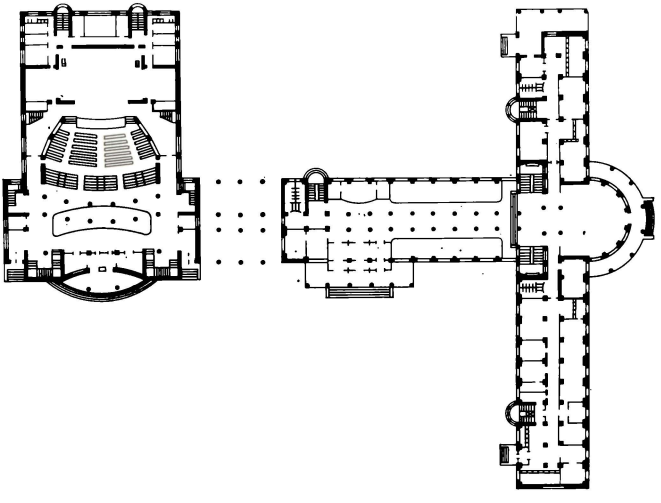
16. Братья Веснины. Конкурсный проект Библиотеки им. В. И. Ленина в Москве. 1928. Аксонометрия
17. В. А. Веснин, Н. Я. Колли, Г. М. Орлов, С. Г. Андриевский. Днепрогэс. 1929—1930





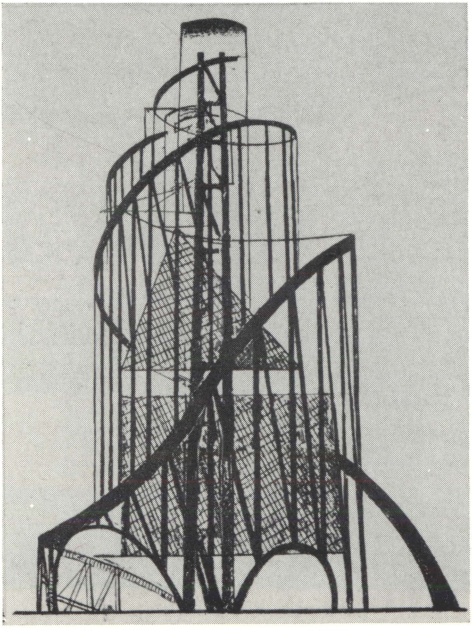
18—19. Братья Веснины. Проект «Театра массового музыкального действа» в Харькове. 1930. Перспектива и план



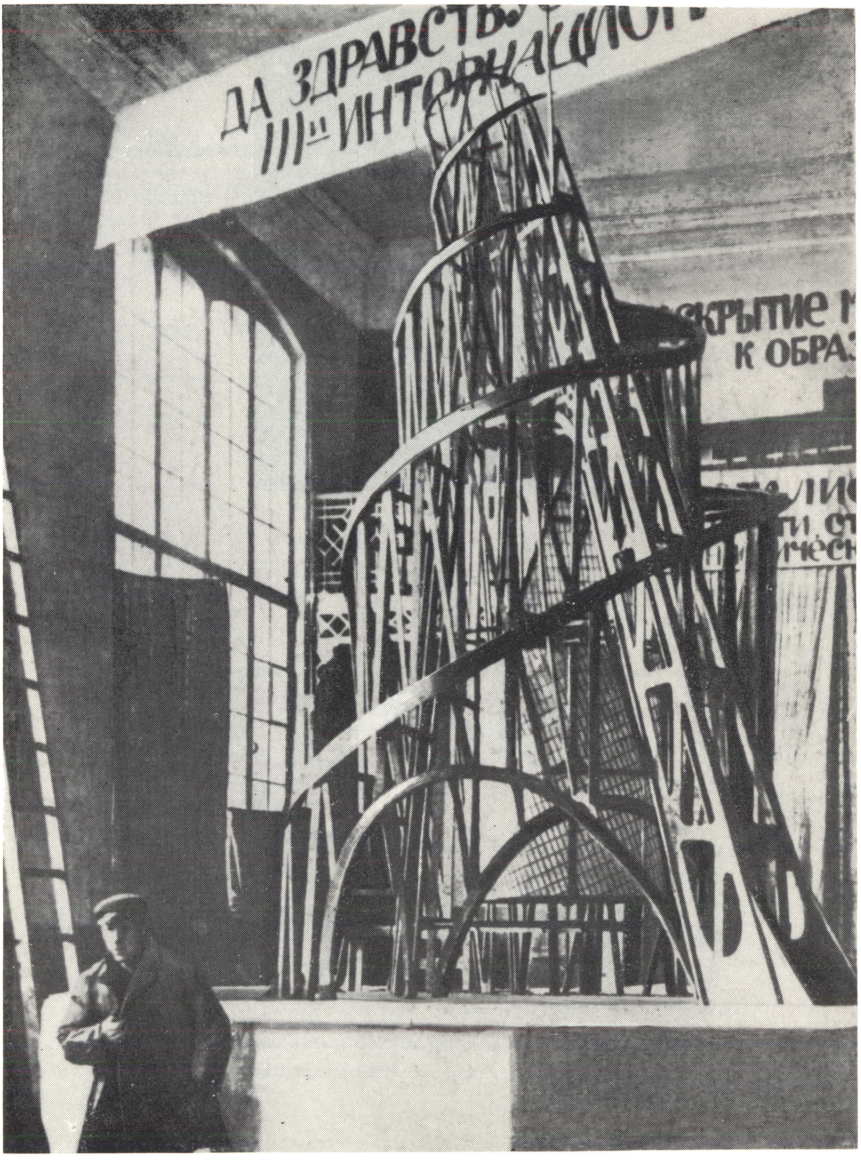


20—21. Братья Веснины. Дворец культуры Пролетарского района Москвы (ныне автозавода им. Лихачева). 1931—1937. Интерьер и план

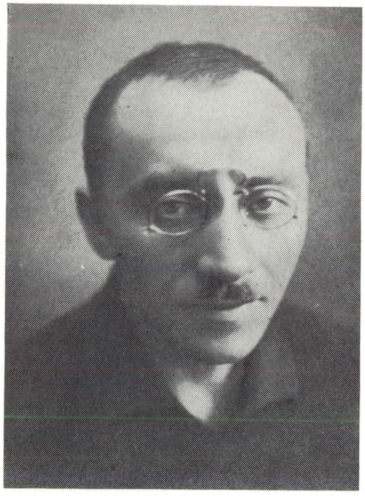
22. Братья Веснины. Дворец культуры Пролетарского района Москвы (ныне автозавода им. Лихачева). 1931—1937. Общий вид

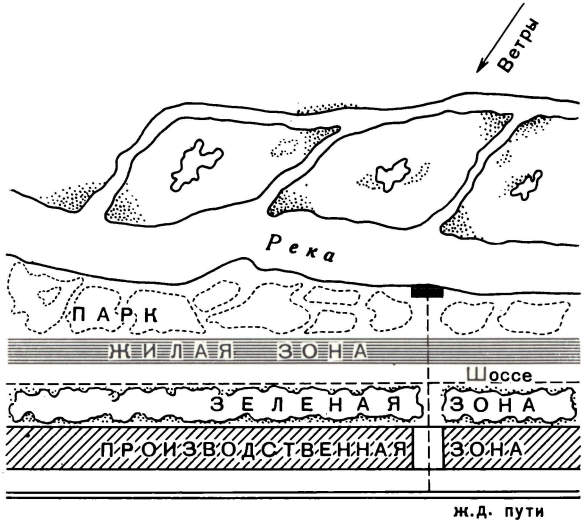


23. В. Е. Татлин
24. В. Е. Татлин. Памятник III Интернационала. 1919. Проект

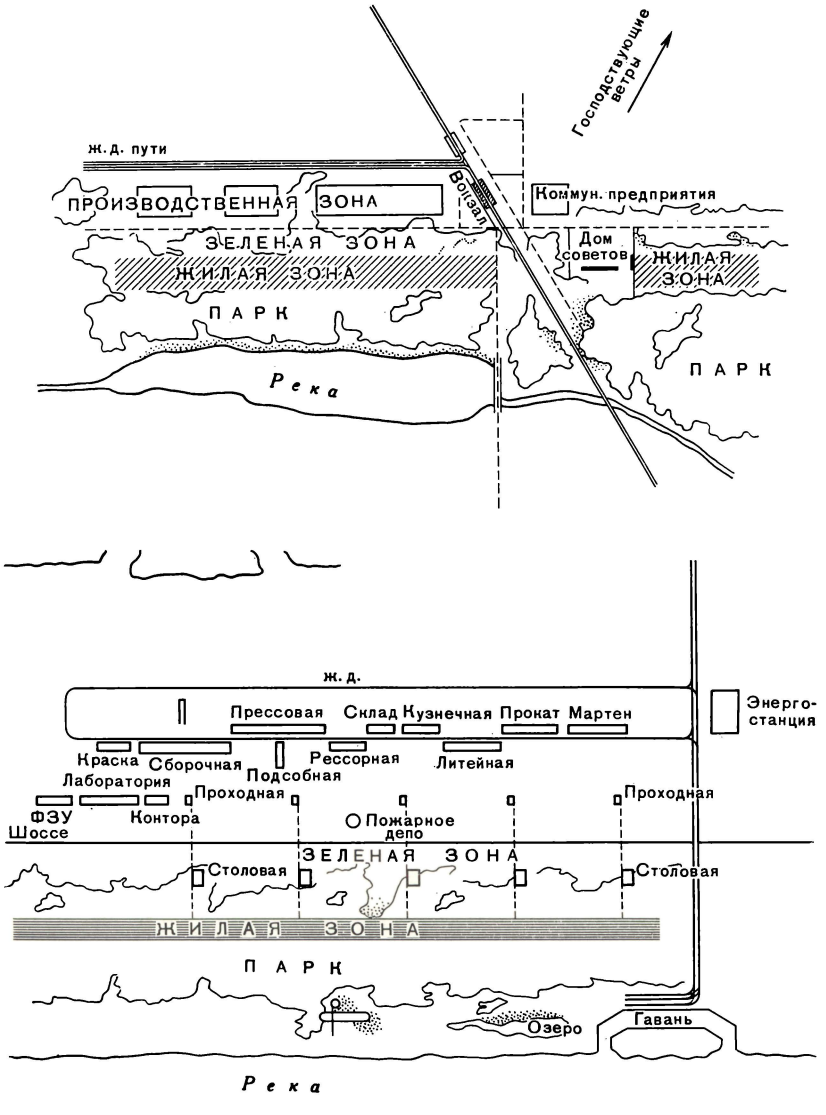


25. В. Е. Татлин. Памятник III Интернационала. Модель

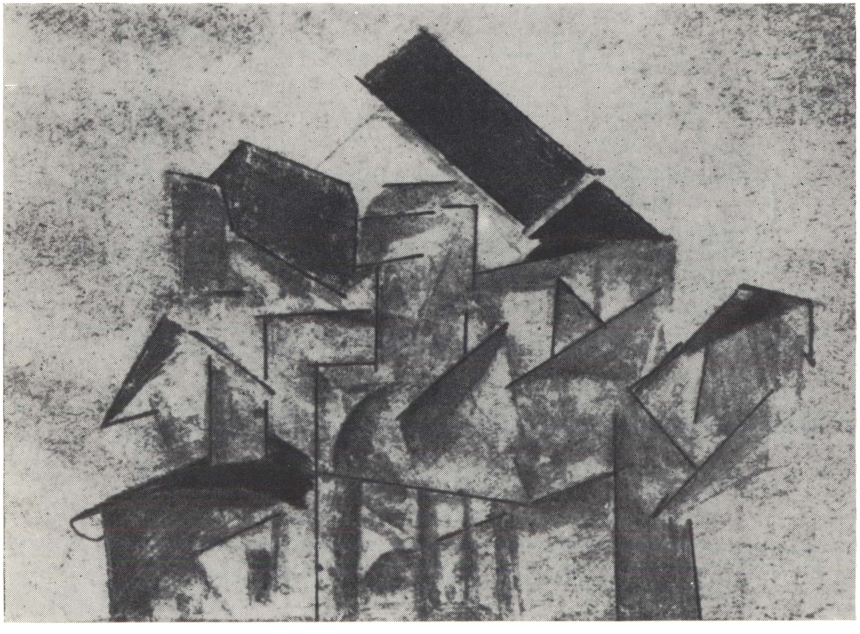




26. Н. А. Милютин
27. Н. А. Милютин. Схема планировки поселка при Сталинградском тракторном заводе по функционально-поточной системе

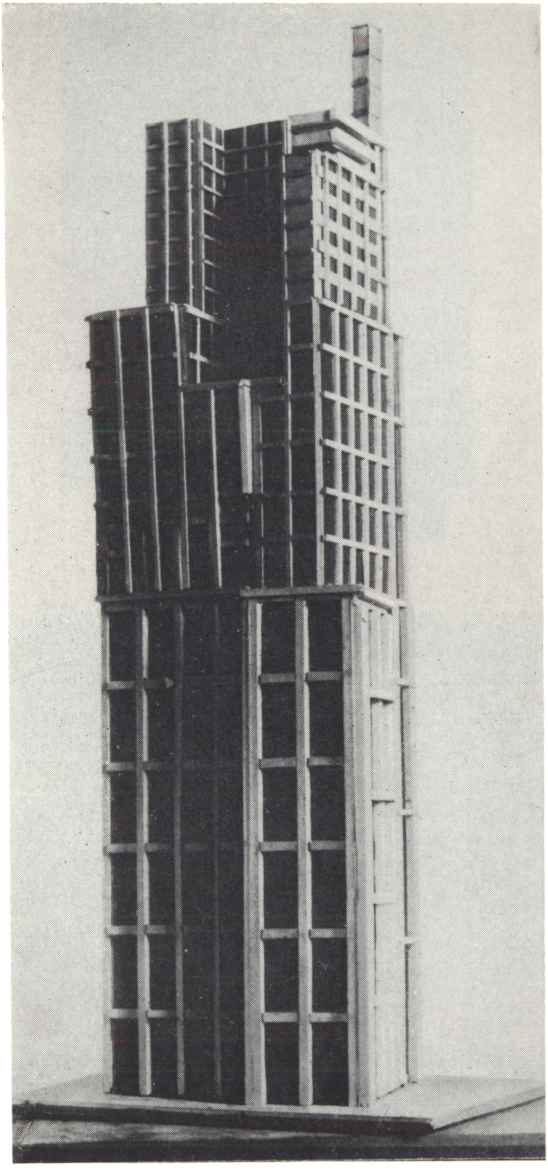


28. Н. А. Милютин. Схема планировки Магнитогорска по поточно-функциональной системе
29. Н. А. Милютин. Поточная схема планировки крупного завода

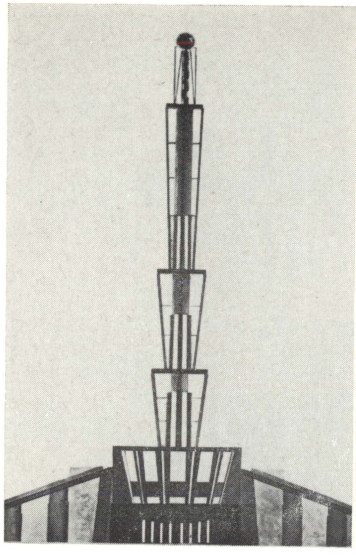


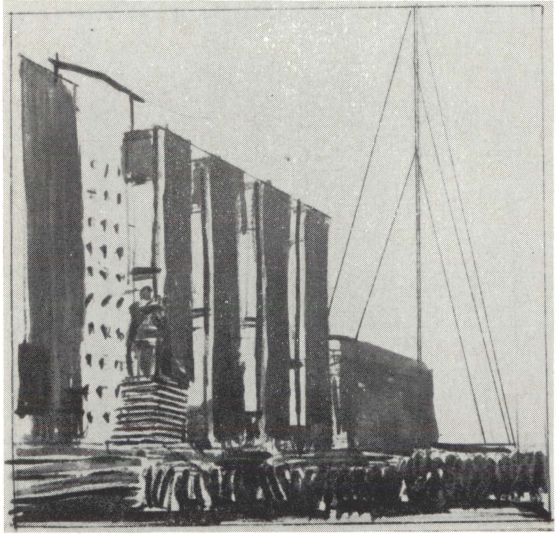
30. В. Ф. Кринский
31. В. Ф. Кринский. Эскиз к экспериментальному проекту коммунального дома. 1920. Фасад

Владимир Федорович Кринский



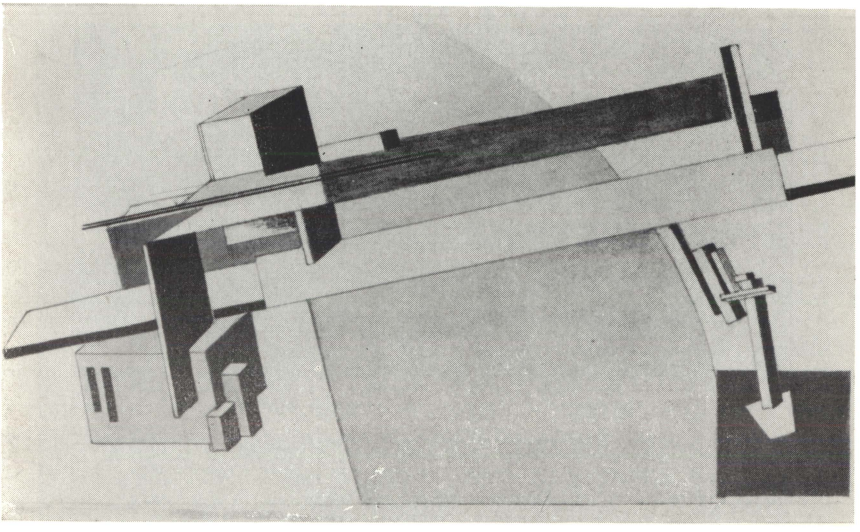
32. В. Ф. Кринский. Экспериментальный проект здания ВСНХ на Лубянской площади в Москве. 1922—1923



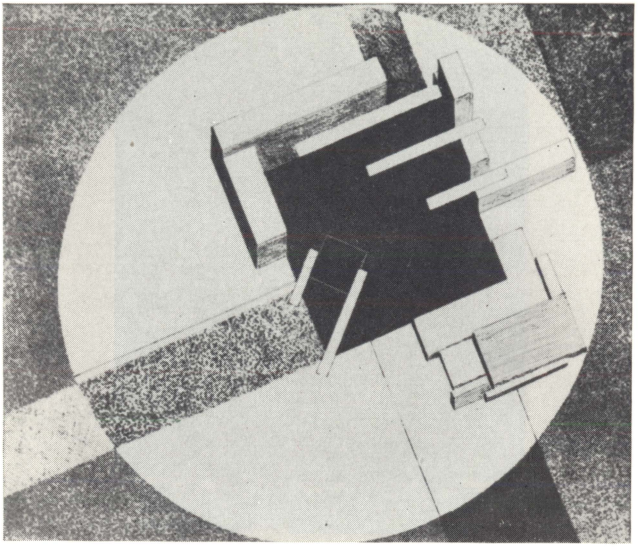


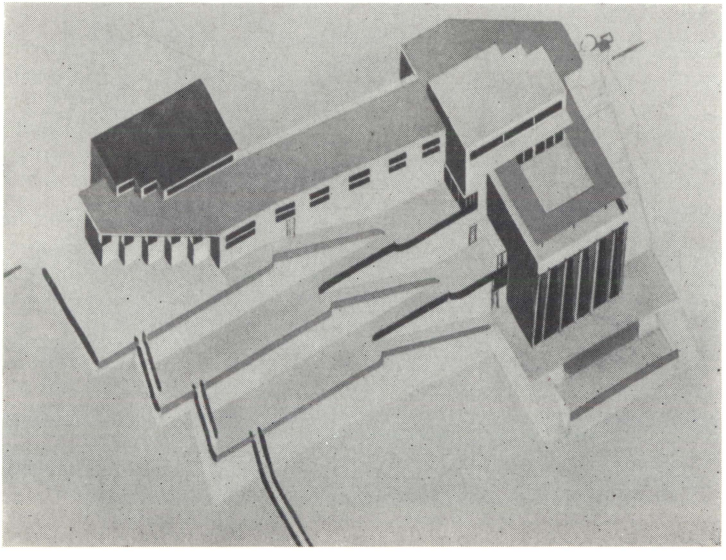
33. В. Ф. Кринский, А. М. Рухлядев. Конкурсный проект памятника Колумбу в Санто-Доминго. 1929. Фасад
34. В. Ф. Кринский, А. М. Рухлядев. Конкурсный проект Мавзолея-памятника Ленину и памятника борцам революции в Одессе. 1925

Лазарь Маркович Лисицкий



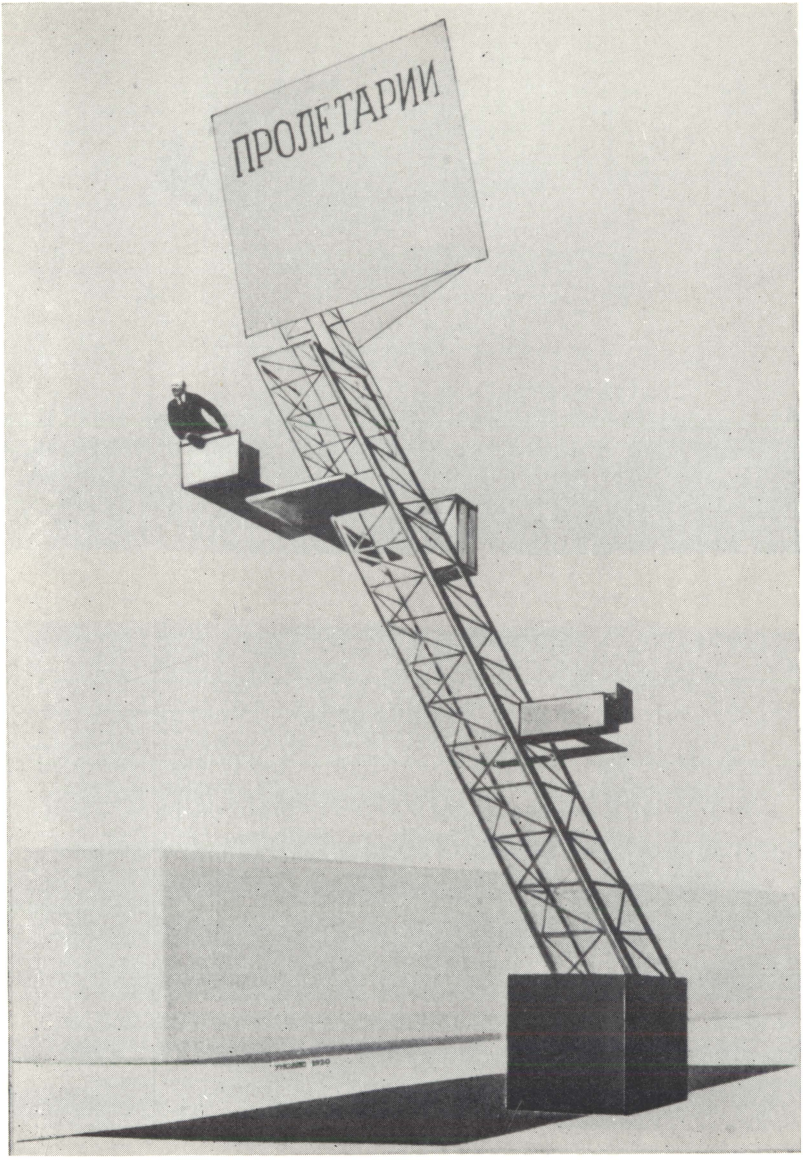
35. Л. М. Лисицкий
36. Л. М. Лисицкий. Проун «Мост». 1919



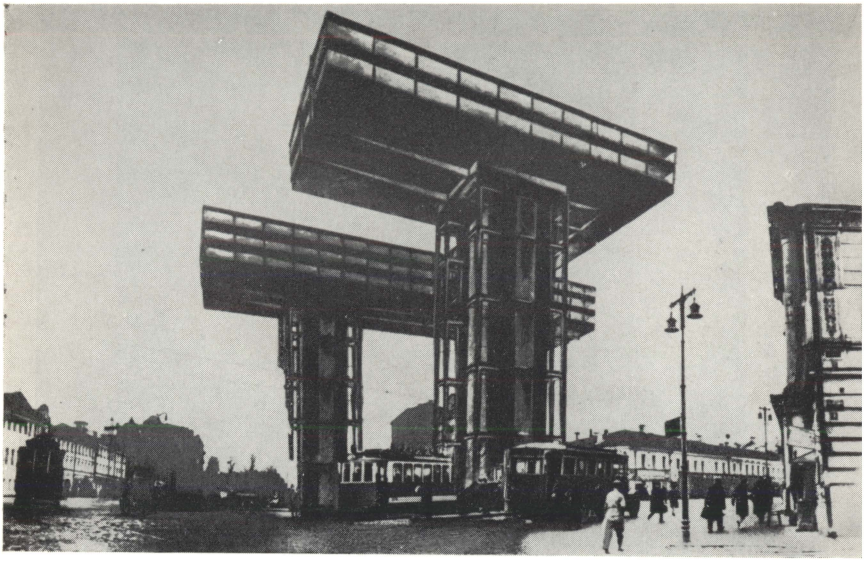


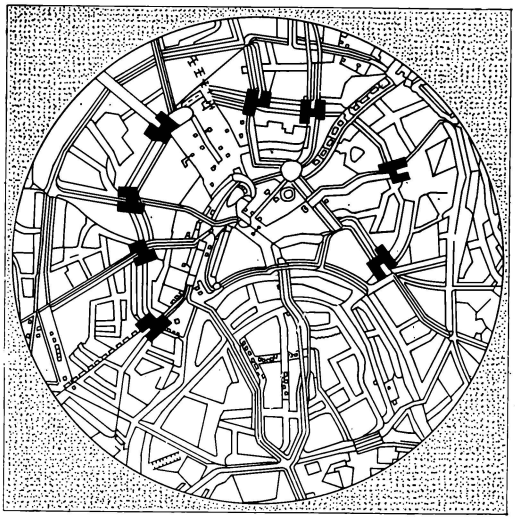
37. Л. М. Лисицкий. Проун «Город» (явление площади). 1921
38. Л. М. Лисицкий. Проект яхт-клуба на Москве-реке. 1925. Аксонометрия

Лазарь Маркович Лисицкий



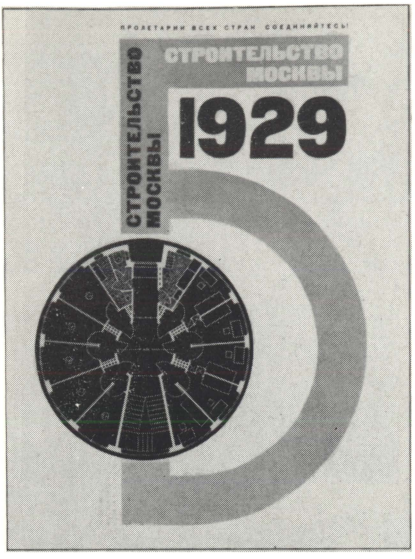
39. Л. М. Лисицкий. Трибуна Ленина. 1920—1924

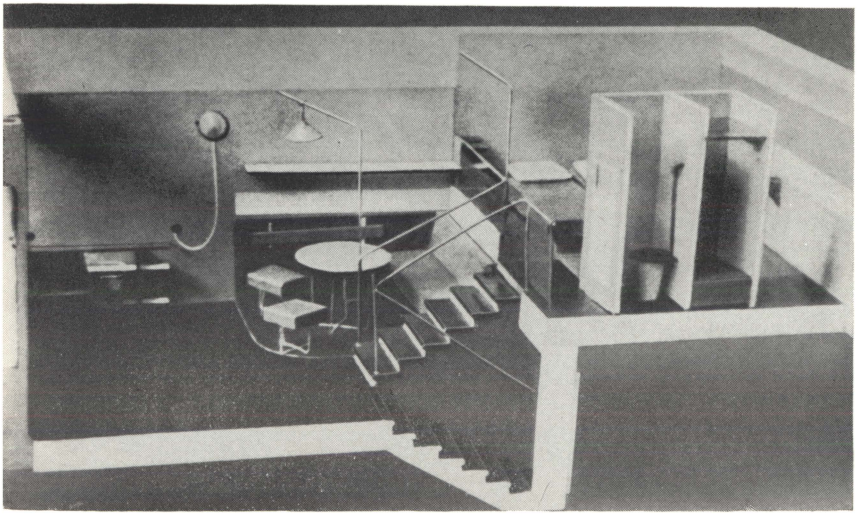




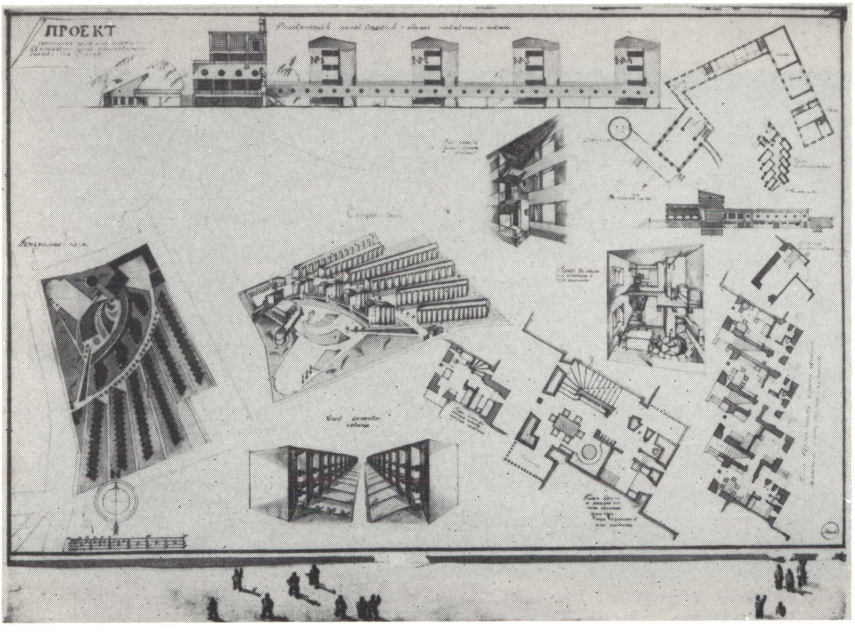
40—41. Л. М. Лисицкий. Горизонтальные небоскребы в Москве (административные здания). Перспектива. Схема размещения зданий на пересечении радиальных улиц с бульварным кольцом. План. 1923—1925

Лазарь Маркович Лисицкий



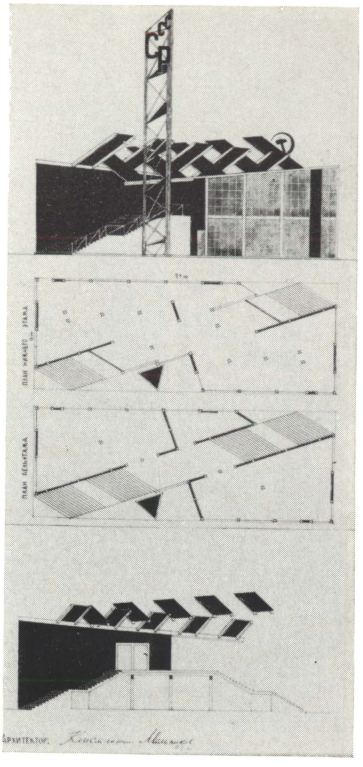


42. Л. М. Лисицкий. Обложка журнала «Строительство Москвы». 1929
43. Л. М. Лисицкий. Макет оборудования комнаты типа F в доме на Новинском бульваре архитекторов М. Я. Гинзбурга и И. Ф. Милиниса. 1929

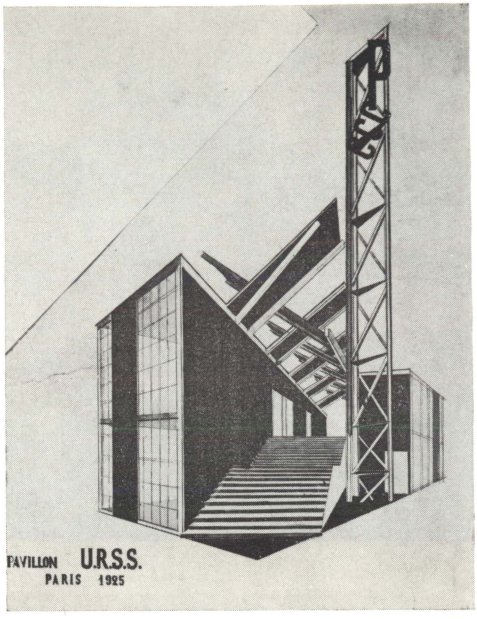


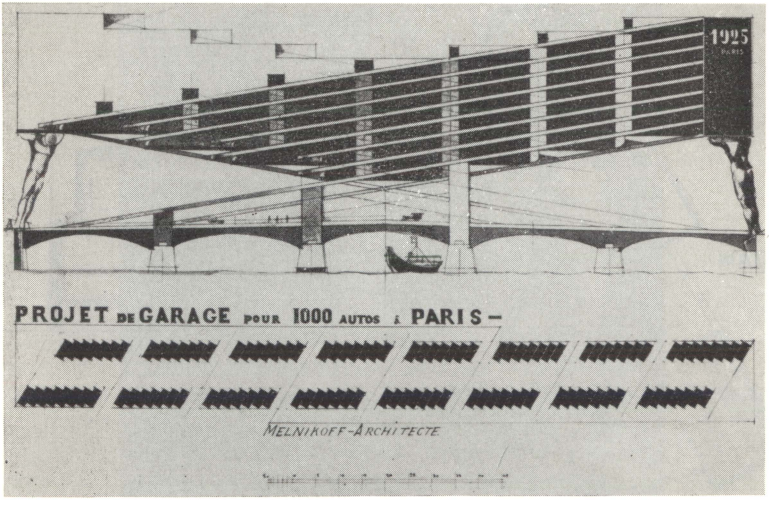
44. К. С. Мельников
45. К. С. Мельников. Конкурсный проект застройки квартала по Серпуховской улице в Москве с показательными домами для рабочих. 1922—1923

46. К. С. Мельников. Павильон «Махорка» на Первой Всесоюзной сельскохозяйственной выставке в Москве. 1923

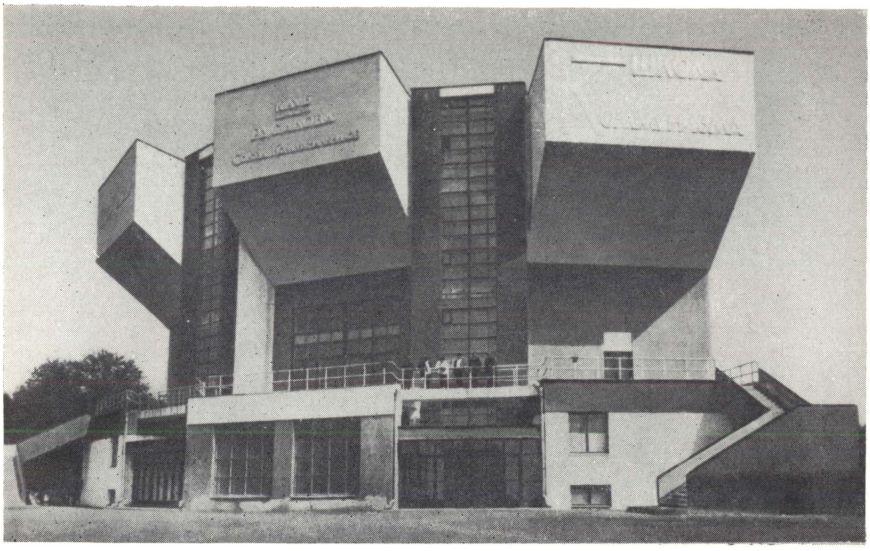


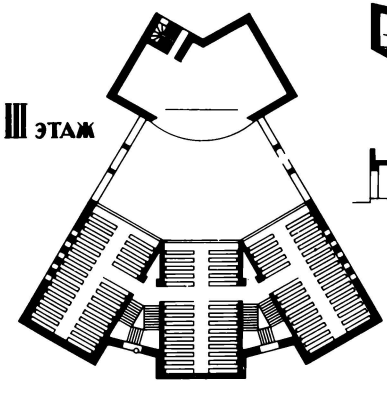
47—48. К. С. Мельников. Павильон СССР на Международной выставке декоративных искусств в Париже. Общий вид, фасад, план, разрез. 1925

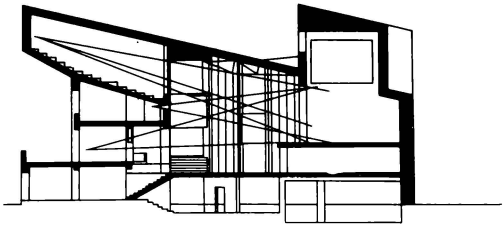




49. К. С. Мельников. Павильон СССР на Международной выставке декоративных искусств в Париже. Перспектива. 1925
50. К. С. Мельников. Проект гаража на 1000 машин в Париже. 1925. Фасад, план

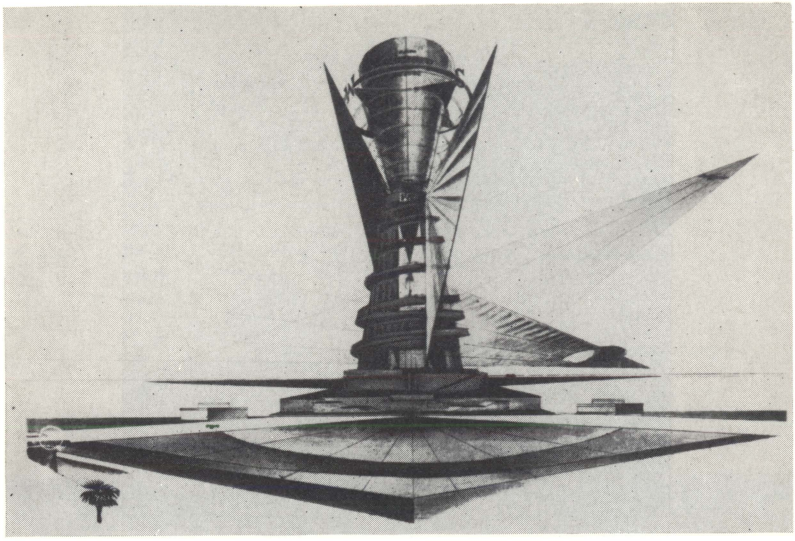




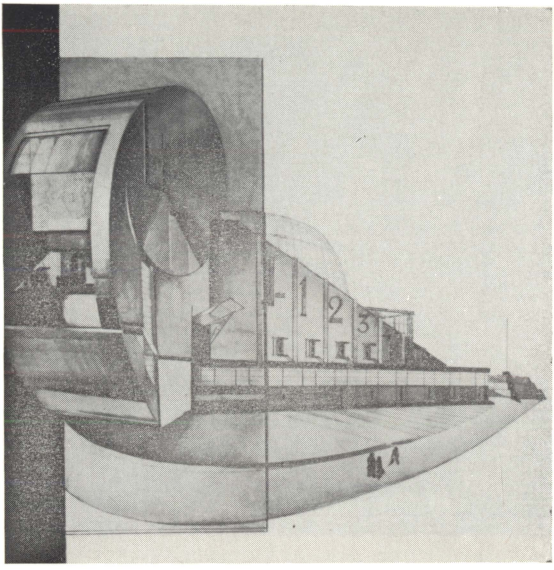


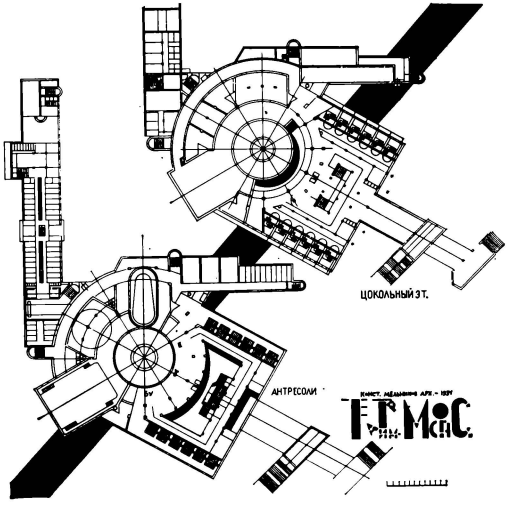
51—52. К. С. Мельников. Клуб им. Русакова в Москве. 1927. Общий вид, план, разрез

Константин Степанович Мельников



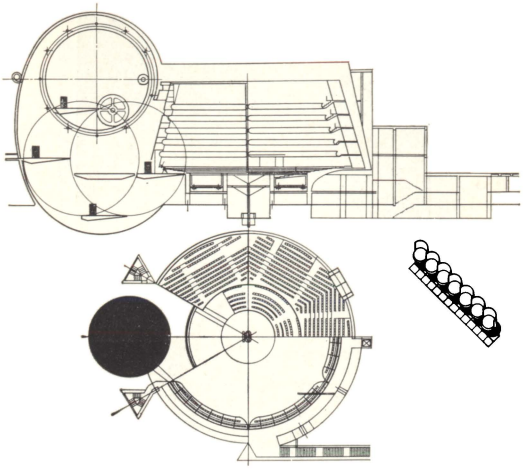
53. К. С. Мельников. Конкурсный проект памятника Колумбу в Сант-Доминго. 1929
54. К. С. Мельников. Дом в Кривоарбатском переулке в Москве. 1927—1929

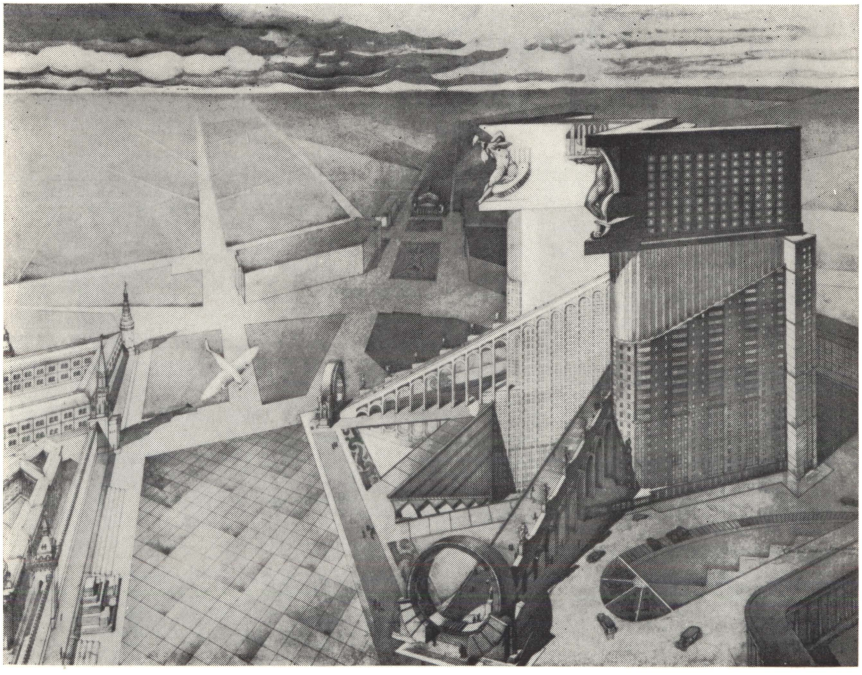




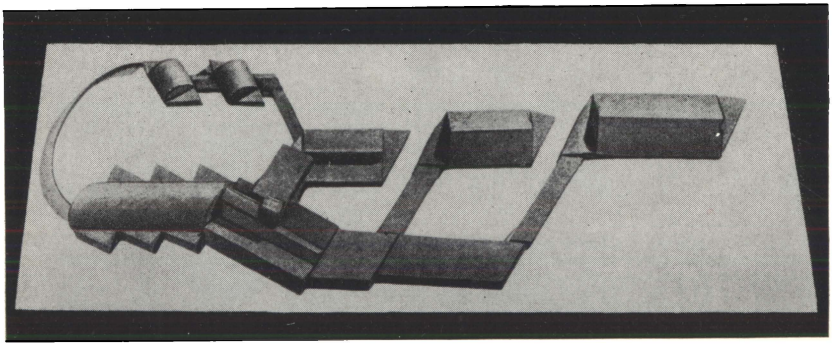
55—56. К. С. Мельников. Конкурсный проект Театра МОСПС. 1931. Перспектива, планы

Константин Степанович Мельников



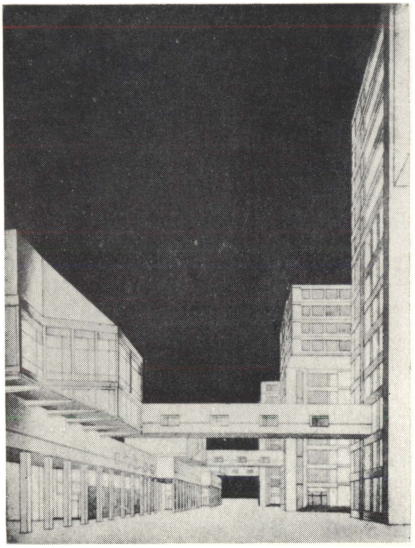


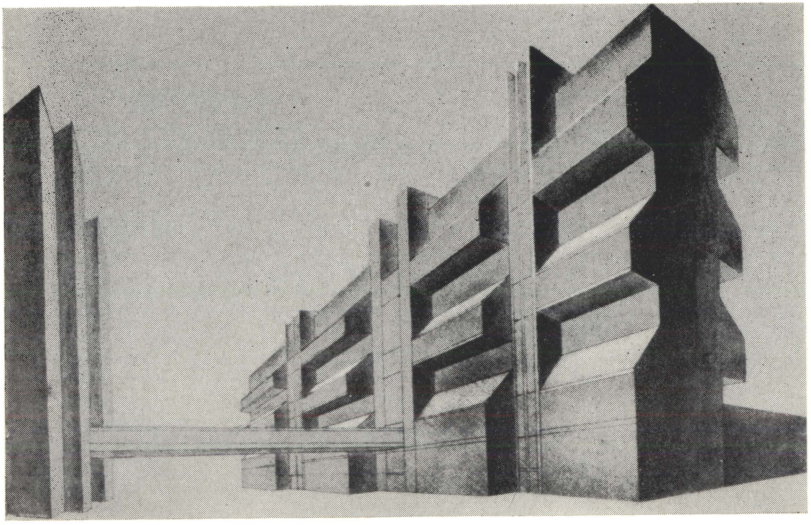
57. К. С. Мельников. Конкурсный проект Театра МОСПС. 1931. Разрез, план
58. К. С. Мельников. Конкурсный проект Дома Наркомтяжпрома на Красной площади в Москве. 1934



59. Н. В. Докучаев
60. Аэропланный завод. Работа студента Т. Н. Варенцова (IV курс). Руководитель профессор Н. В. Докучаев. 1926

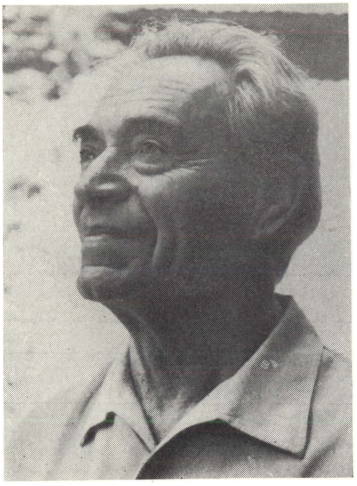
Николай Васильевич Докучаев





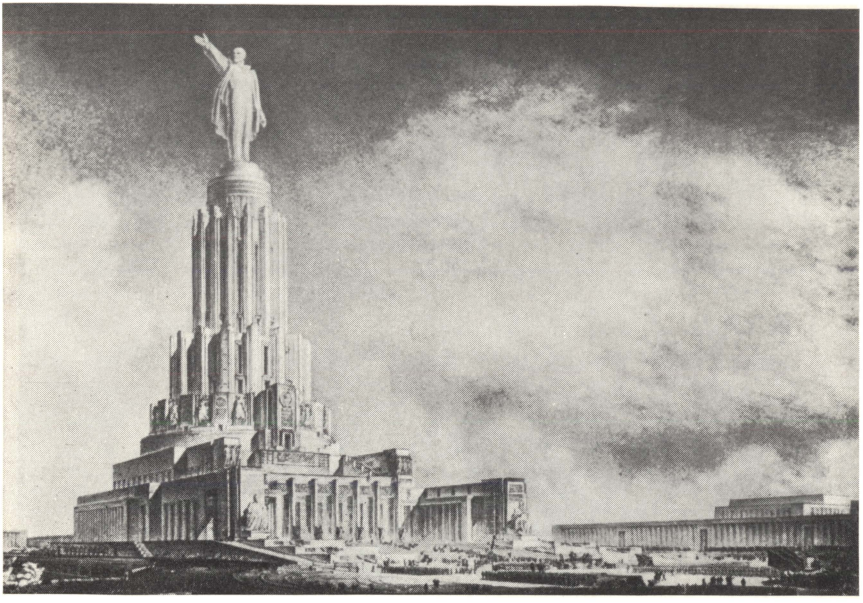
61. Здание Вхутемаса. Контрольная работа студента Т. Н. Варенцова. 1927. Руководитель профессор Н. В. Докучаев
62. Здание Вхутемаса. Контрольная работа С. А. Гельфельда. 1927. Руководитель профессор Н. В. Докучаев

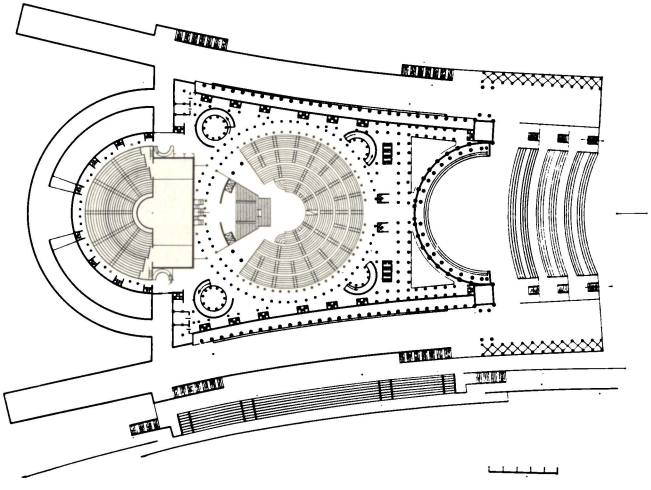
Борис Михайлович Иофан



63. Б. М. Иофан
64. Б. М. Иофан и Д. М. Иофан. Жилой дом на ул. Серафимовича в Москве. 1928—1931

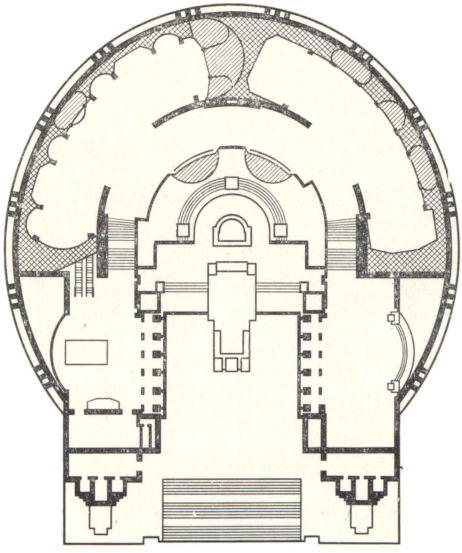
Борис Михайлович Иофан



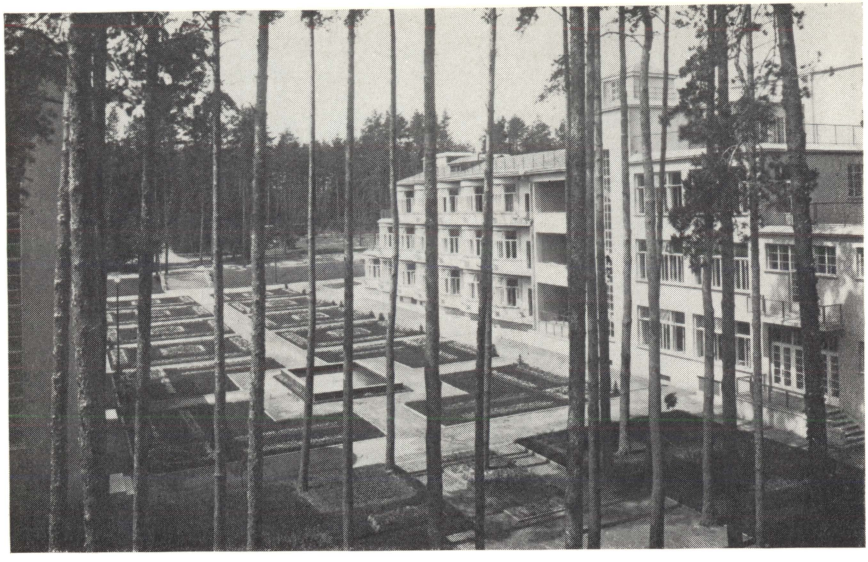


65. Б. М. Иофан, В. И. Щуко, В. Г. Гельфрейх. Скульптор С. Д. Меркуров. Проект Дворца Советов. 1942. Общий вид
66. Б. М. Иофан при участии Я. Ф. Попова, А. И. Баранского, Д. М. Иофана, Д. М. Циперовича, Н. П. Заплетина, С. А. Гельфельда, В. Б. Поляцкого. Проект Дворца Советов, принятый за основу. 1933. План

67. Б. М. Иофан. Скульптор В. И. Мухина. Павильон СССР на Международной выставке в Париже. 1937



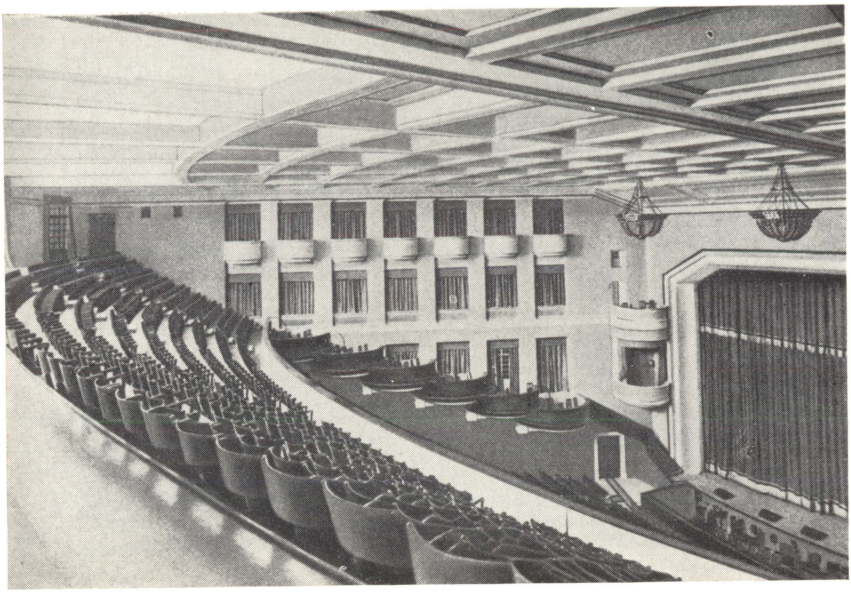
68—69. Б. М. Иофан при участии К. С. Алабяна, М. В. Андрианова, Я. Б. Белопольского, Ю. П. Зенкевича, Д. М. Иофана, П. П. Кушныря. Скульптор В. А. Андреев. Павильон СССР на Международной выставке в Нью-Йорке. 1939

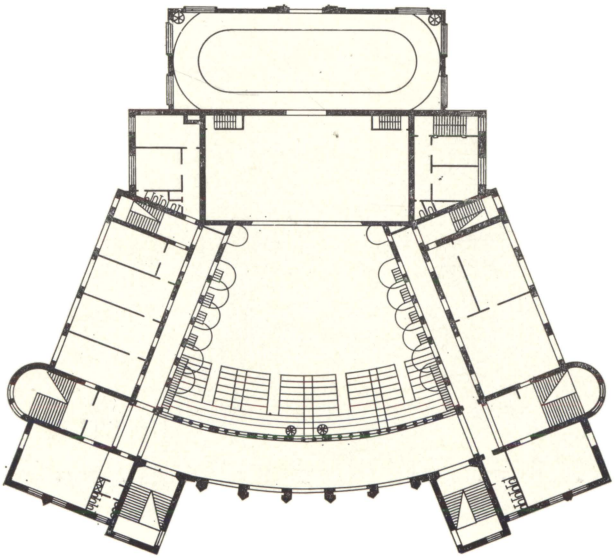


70. Б. М. Иофан и Д. М. Циперович. Санаторий «Барвиха». 1929—1935
71. Б. М. Иофан, Е. Н. Стамо при участии Г. А. Асеева. Лаборатория Академии наук СССР. Москва. 1944—1947

Александр Иванович Гегелло

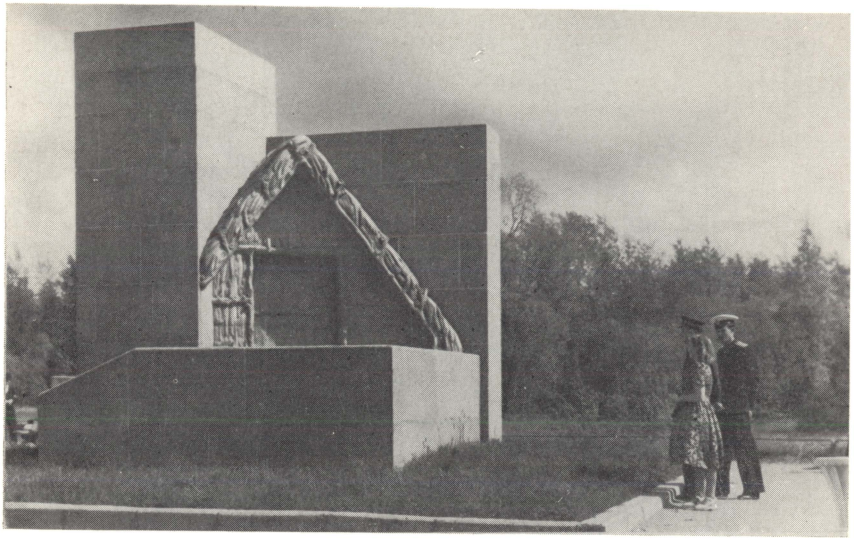
72. А. И. Гегелло
73. А. И. Гегелло, А. С. Никольский, Г. А. Симонов, Д. Л. Кричевский. Жилая застройка Тракторной улицы Московско-Нарвского района в Ленинграде. 1925



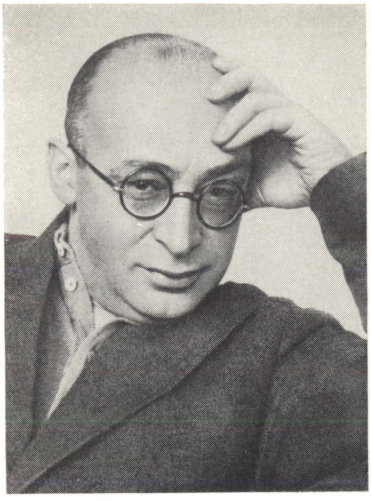


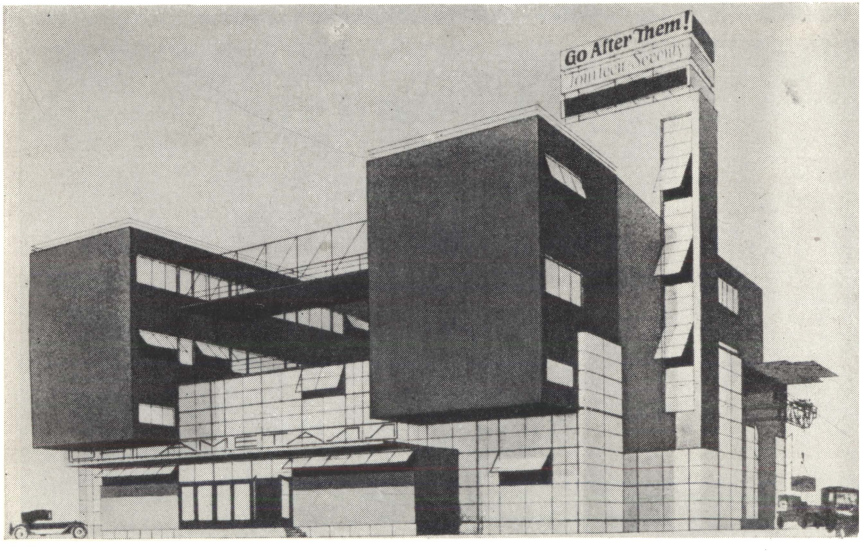
74—75. Дом культуры Московско-Нарвского района (ныне Дом культуры им. А. М. Горького). 1925. Вид зала и план

Александр Иванович Гегелло

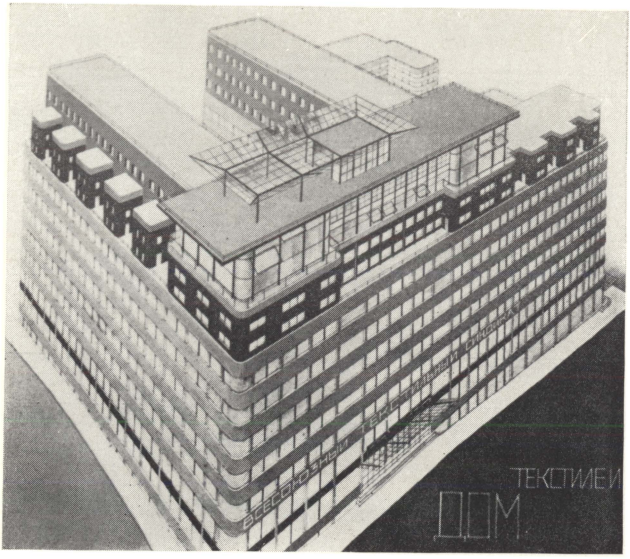


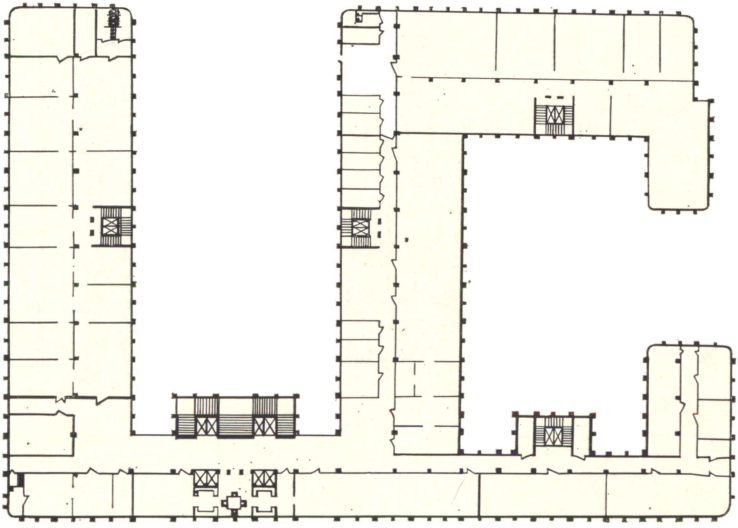
76. А. И. Гегелло. Памятник В. И. Ленину в Разливе. 1927
77. А. И. Гегелло, Д. Л. Кричевский. Здание изолятора больницы им. С. П. Боткина в Ленинграде. 1928



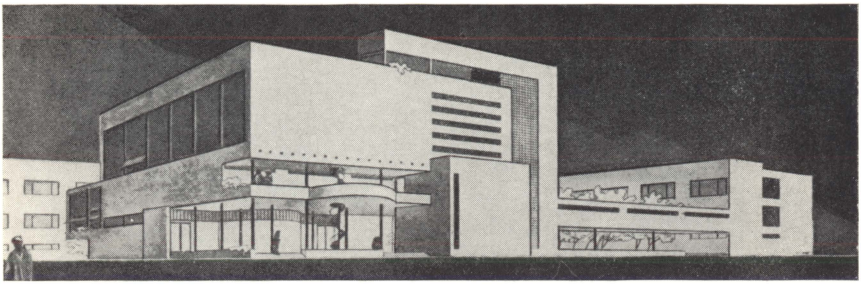


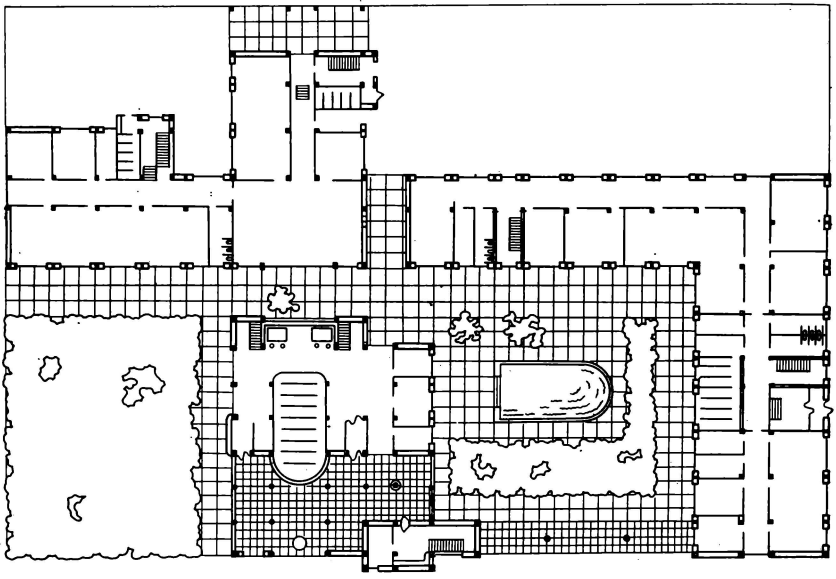
78. М. Я. Гинзбург
79. М. Я. Гинзбург. Конкурсный проект здания Оргаметалл. 1926—1927



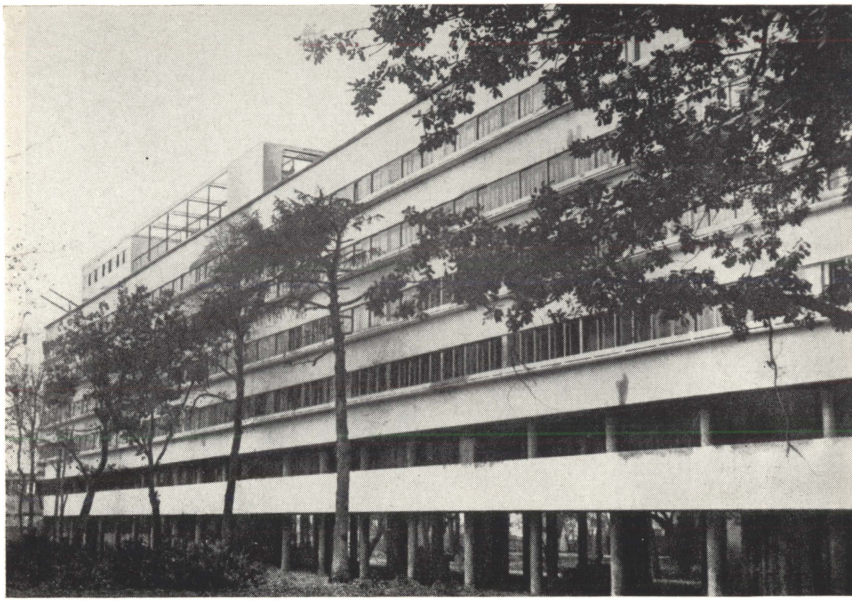


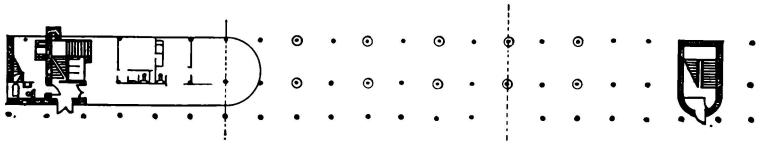
80-81. М. Я. Гинзбург, В. Н. Владимиров. **Дом текстилей.** Конкурсный проект. 1925. Перспектива и план

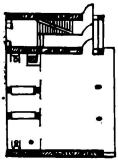




82—83. М. Я. Гинзбург, И. Ф. Милинис. Дом правительства в Алма-Ате. 1928—1931. Перспектива и план



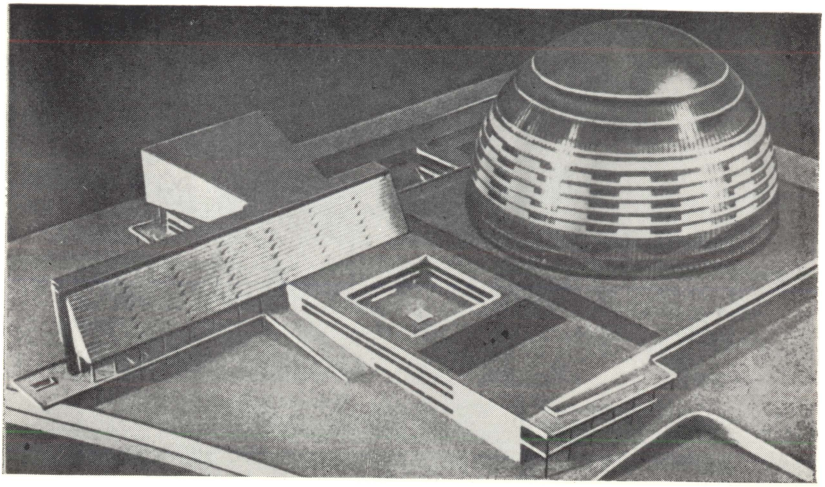


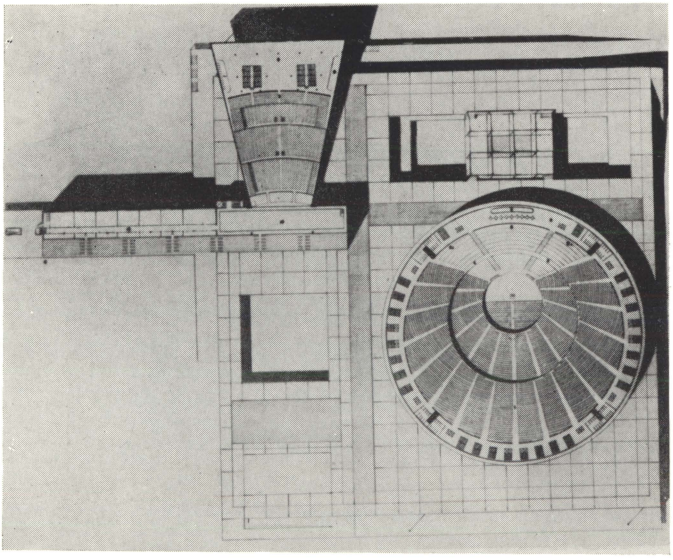


84—85. М. Я. Гинзбург, И. Ф. Милинис, инж. Прохоров. Жилой дом на Новинском бульваре в Москве. 1928—1930. Общий вид и план первого этажа

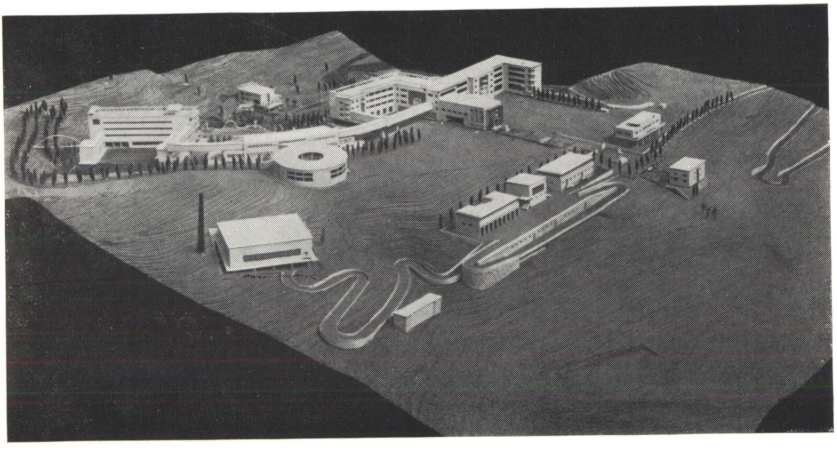
86. М. Я. Гинзбург, И. Ф. Милинис, инж. Прохоров. Жилой дом на Новинском бульваре в Москве. 1928—1930. Боковой фасад

Моисей Яковлевич Гинзбург



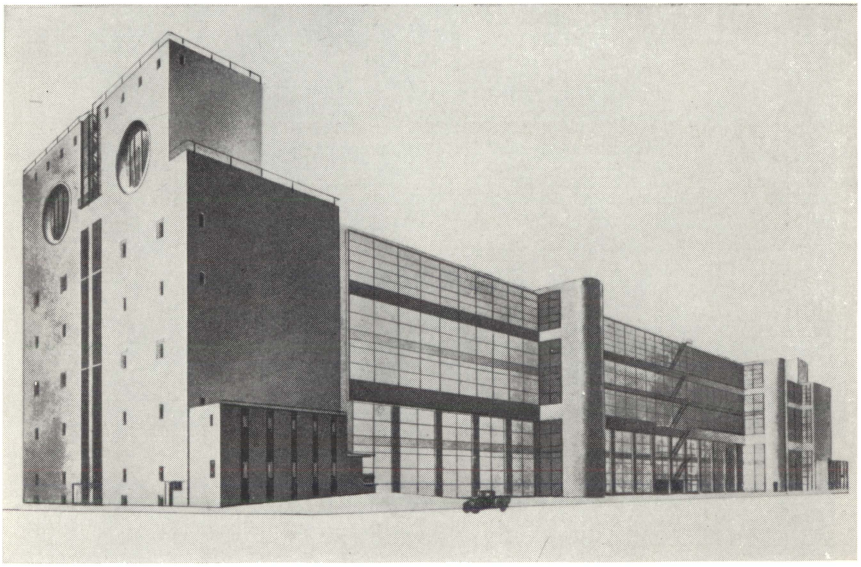


87—88. М. Я. Гинзбург. Дворец Советов. Конкурсный проект 1932 г. Макет и план

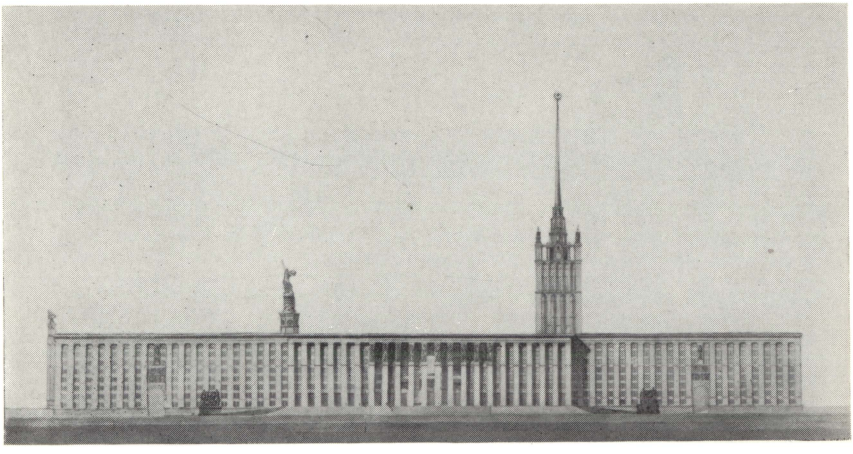


89—90. М. Я. Гинзбург, Л. С. Богданов, С. Е. Вахтангов, Ю. Н. Гумбург, В. В. Калинин, И. Г. Кузьмин, И. И. Леонидов, С. Е. Попов, И. И. Шпалек и др. Санаторий им. Орджоникидзе в Кисловодске. 1935—1937. Макет и парадная лестница

Георгий Павлович Гольц



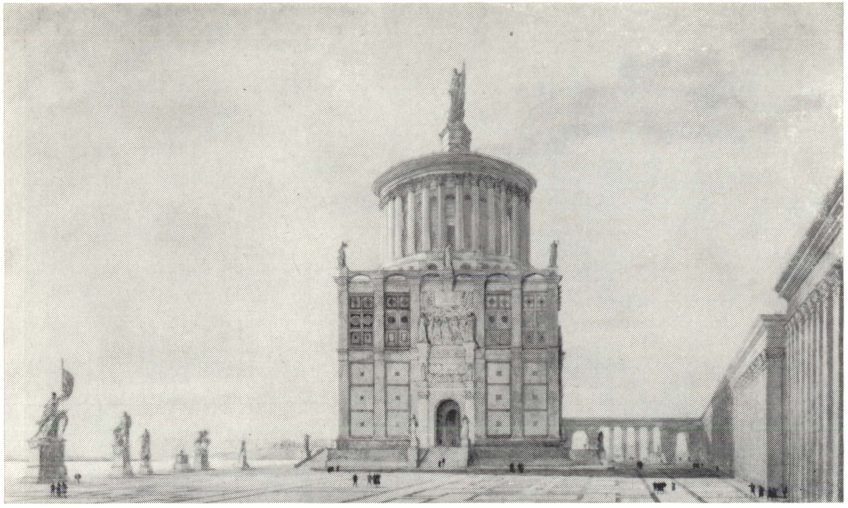
91. Г. П. Гольц
92. Г. П. Гольц, М. П. Парусников, И. Н. Соболев. Прядильная фабрика в Ивантеевке. 1929. Проект

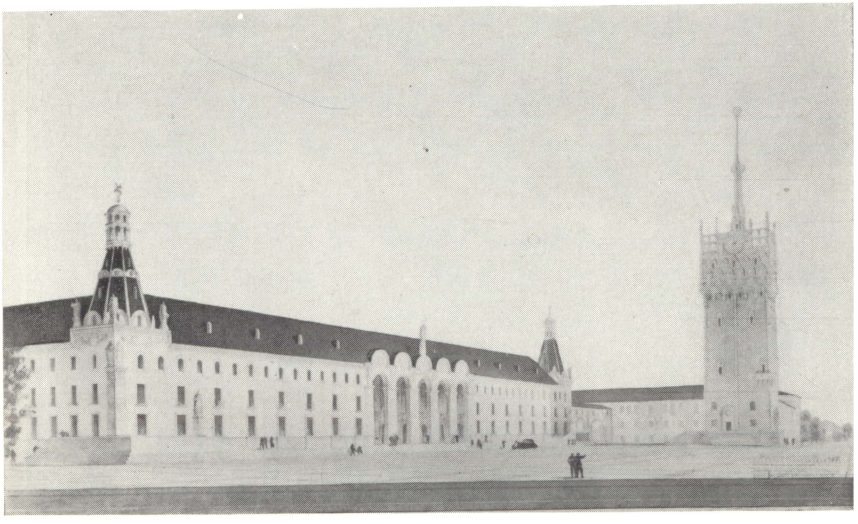


93. Г. П. Гольц. Реконструкция Камерного театра. 1934. Проект. Перспектива
94. Г. П. Гольц. Второй дом Совнаркома в Москве. Конкурсный проект 1940 г. Главный фасад.

Георгий Павлович Гольц

95. Г. П. Гольц. Шлюз на реке Яузе. Здание управления. 1936—1939





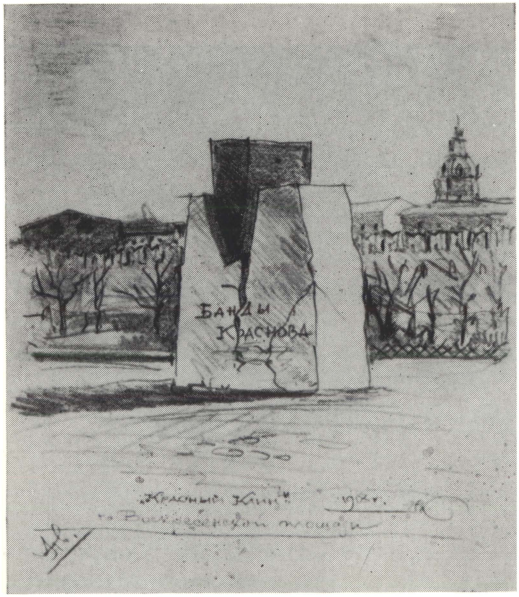
96. Г. П. Гольц. Здание Панорамы обороны Сталинграда, Перспектива. 1943
97. Г. П. Гольц. Здание Облсовета и Горсовета во Владимире. 1945. Проект

Михаил Калистович Шавишвили

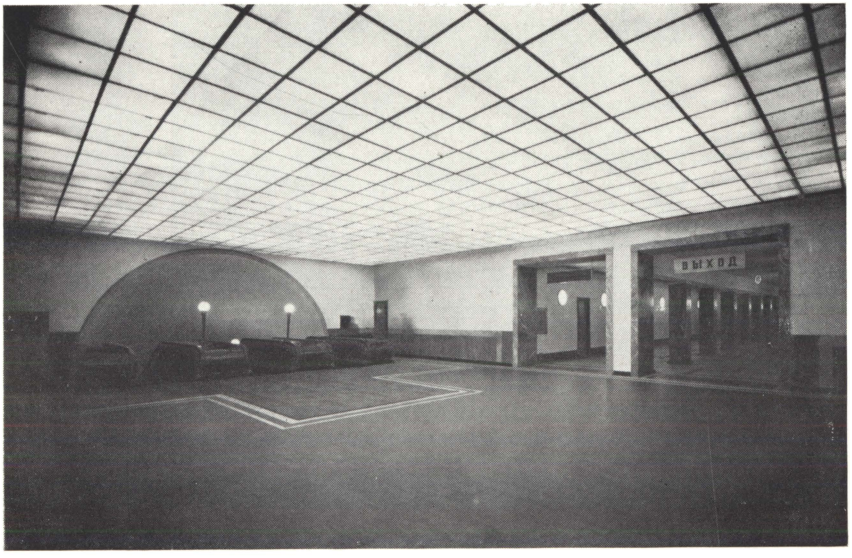
98. М. К. Шавишвили
99. М. К. Шавишвили. Физико-химический корпус Тбилисского государственного университета. 1935

100. М. К. Шавишвили. Завод шампанских вин в Тбилиси. 1937
101. М. К. Шавишвили. Республиканская больница в Тбилиси. Начата в 1970 г.

Николай Джемсович (Яковлевич) Колли

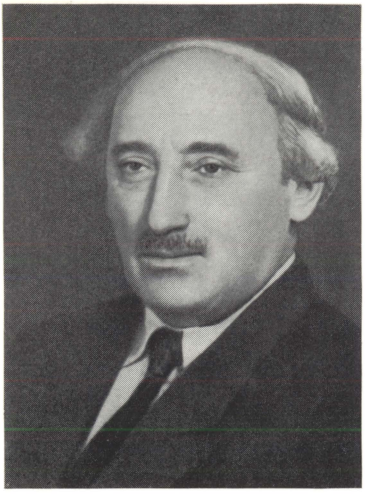


102. Н. Д. Колли.
103. Н. Д. Колли. Памятник «Красный Клин». 1918



104—105. Н. Д. Колли. Станция «Кировская» Московского метрополитена. 1936. Павильон и подземный вестибюль

Евгений Адольфович Левинсон



106. Е. А. Левинсон
107. Е. А. Левинсон, И. И. Фомин. Жилой дом на Карповке в Ленинграде. 1934

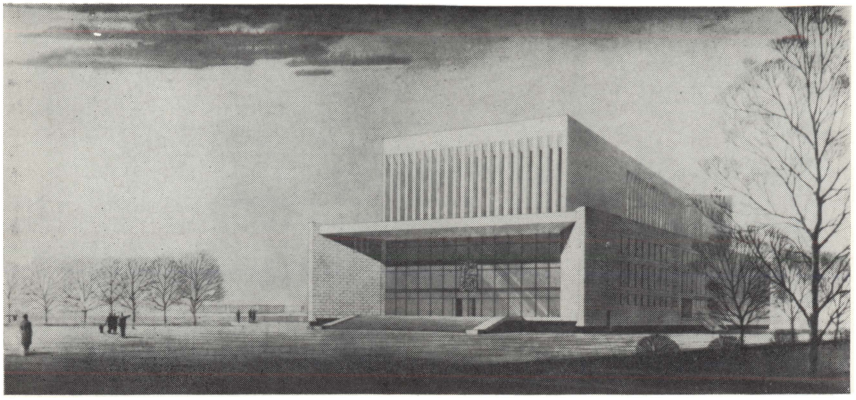
108. Е. А. Левинсон, И. И. Фомин. Жилой дом на набережной Невы в Ленинграде. 1938—1940
109. Е. А. Левинсон. Павильон «Ленинград — Северо-Восток» на ВСХВ в Москве. 1938

110—111. Е. А. Левинсон, А. А. Грушке. Вокзал в г. Пушкине. 1950. Внешний вид и интерьер

112—113. Е. А. Левинсон, А. А. Грушке. Станция Ленинградского метро «Автово». 1950—1955. Павильон и перронный зал

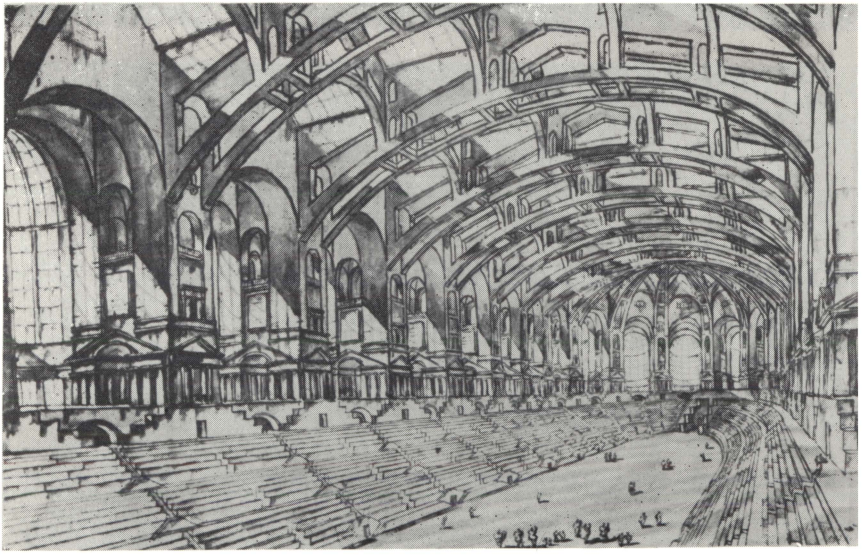
Евгений Адольфович Левинсон

114. Е. А. Левинсон, И. И. Фомин и др. Конкурсный проект Дворца Советов. Фасад, обращенный к МГУ. 1957
115. Е. А. Левинсон, А. В. Васильев, скульпторы В. В. Исаева и Р. К. Таурит. Пискаревский мемориальный ансамбль в Ленинграде. 1947—1960

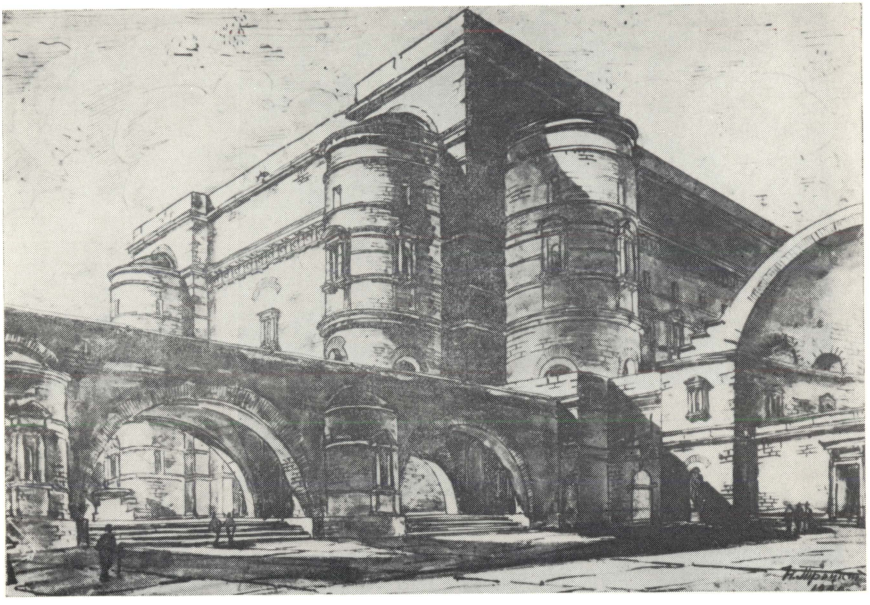


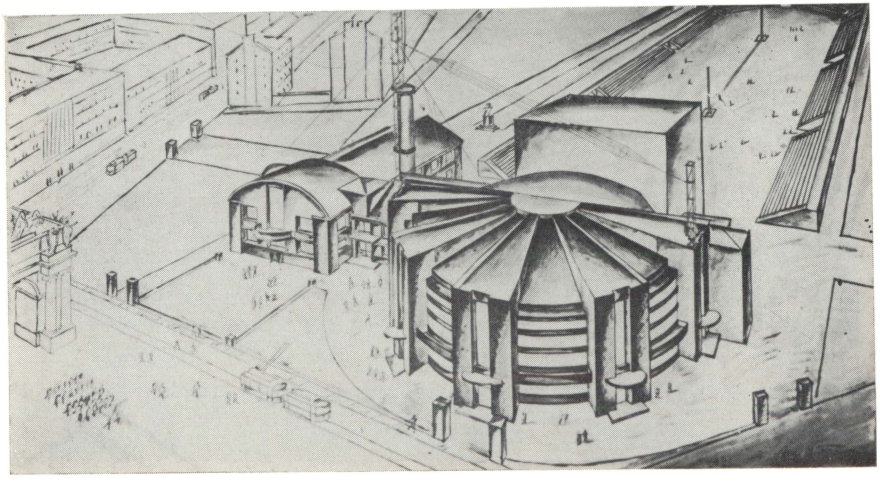
116. Е. А. Левинсон, Б. А. Григорьев. Здание Дворца культуры завода им. В. И. Ленина в Невском районе Ленинграда. 1953—1972
117. Е. А. Левинсон, А. И. Прибульский, В. В. Ганкевич. Гостиница «Советская» в Ленинграде. 1967

Ной Абрамович Троцкий



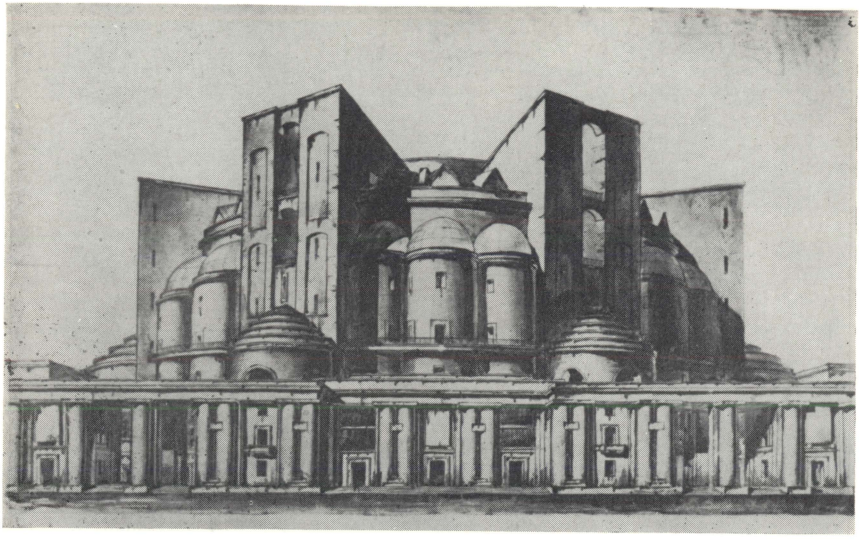
118. Н. А. Троцкий
119. Н. А. Троцкий. Крытый стадион на 15 000 человек. Дипломный проект. 1921. Интерьер

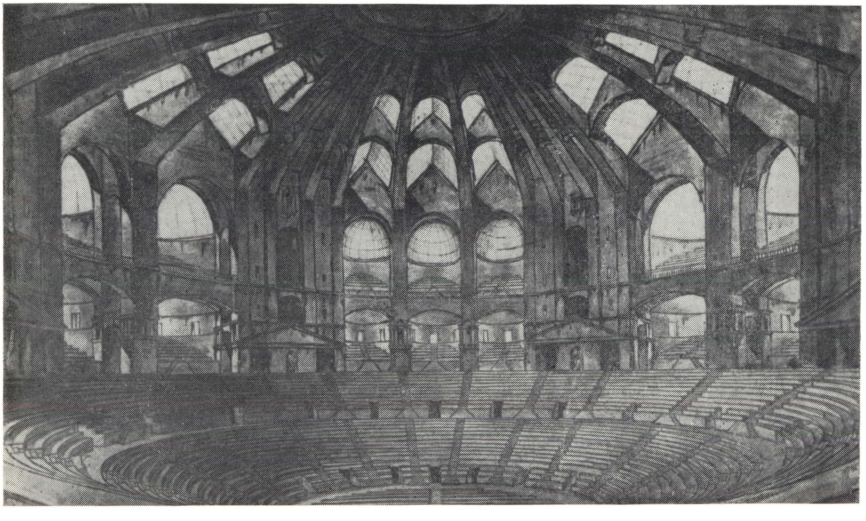




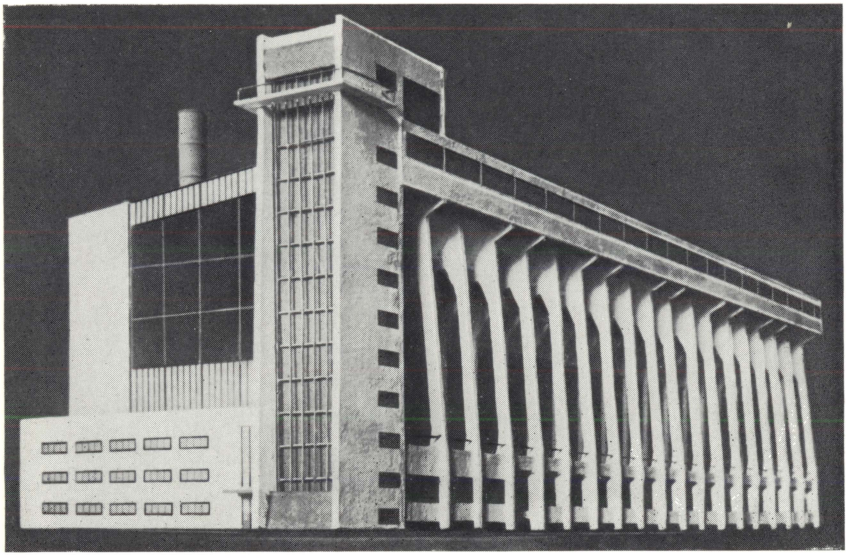
120. Н. А. Троцкий. «Дом цехов». Дипломный проект. 1920
121. Н. А. Троцкий. Конкурсный проект Дома культуры Московско-Нарвского района в Ленинграде. 1925

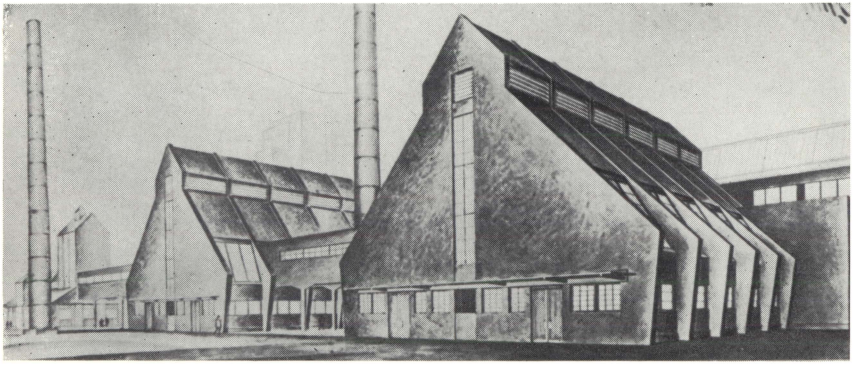
Ной Абрамович Троцкий





122—123. Н. А. Троцкий. Проект Дворца Труда в Москве. 1923. Внешний вид и интерьер





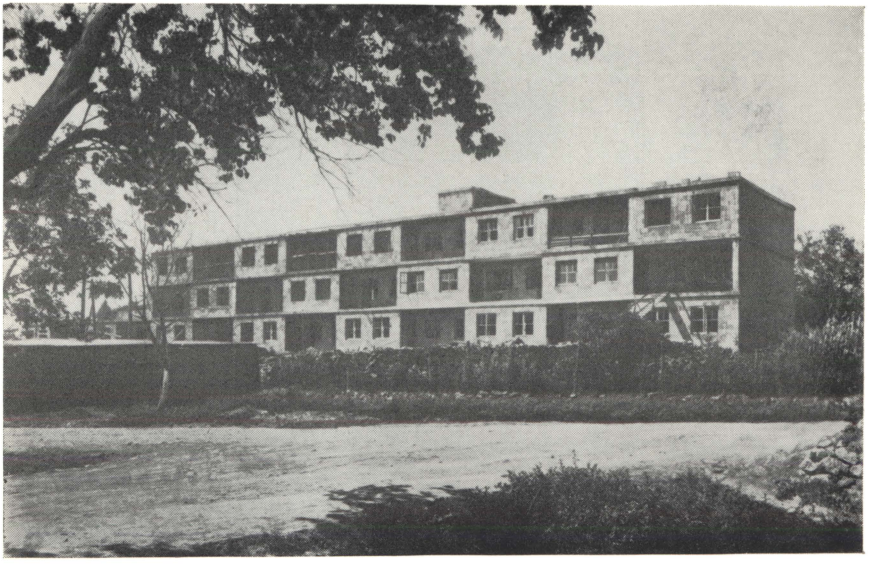
124. Н. А. Троцкий, Я. И. Зеликман, инж. Ф. О. Тейхман. Макет котельной при 2-й ГЭС в Ленинграде. 1931
125. Н. А. Троцкий, Я. И. Зеликман и Маслов. Проект стекольного завода «Белый Бычок». 1926—1929

Ной Абрамович Троцкий

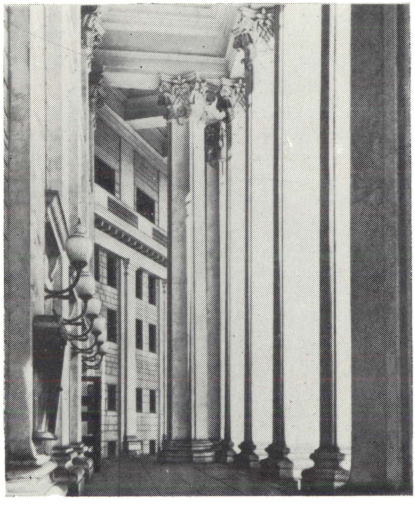
126. Н. А. Троцкий. Здание Кировского райсовета в Ленинграде
127. Н. А. Троцкий, С. Н. Козак. Здание Василеостровского Дворца культуры в Ленинграде

128. Н. А. Троцкий. Здание Дома Советов на Московском проспекте в Ленинграде
129. Н. А. Троцкий, А. А. Оль, А. И. Гегелло. Крупное административное здание в Ленинграде

Каро Семенович Алабян

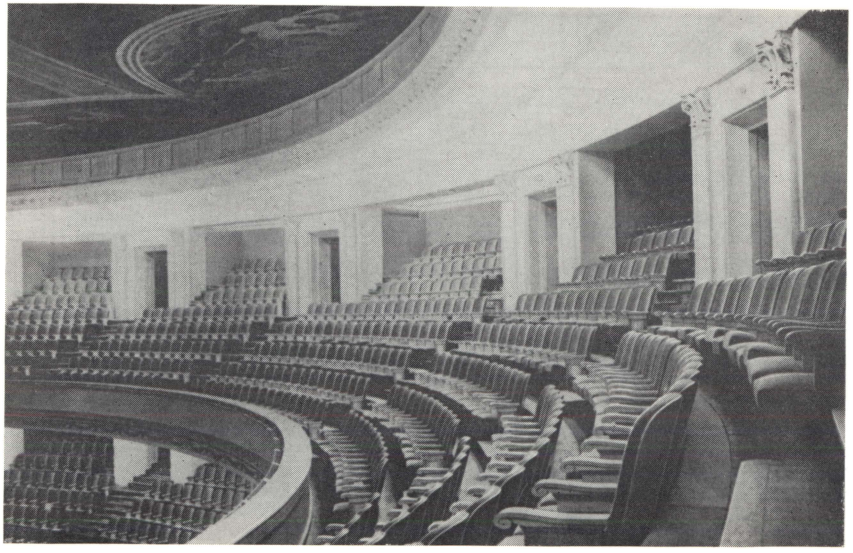


130. К. С. Алабян
131. К. С. Алабян, М. Д. Мазманян. Жилой дом в Ереване («Шахматный дом»). 1930

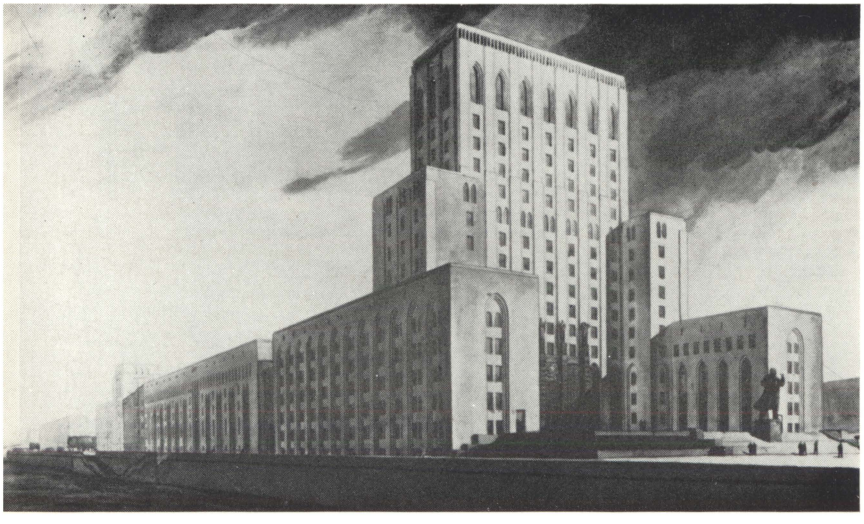


132—133. К. С. Алабян, В. Н. Симбирцев. Театр Красной Армии в Москве. 1934—1940. Внешний вид, колоннада

Каро Семенович Алабян

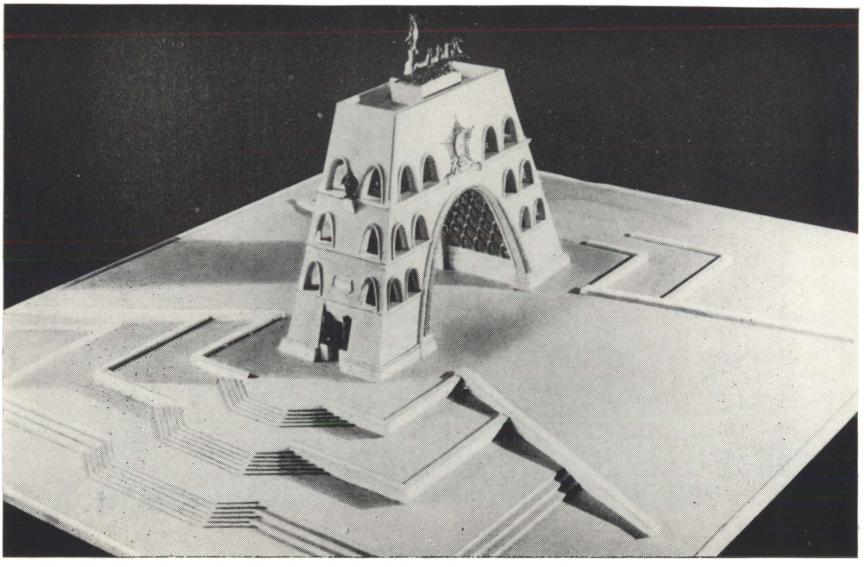


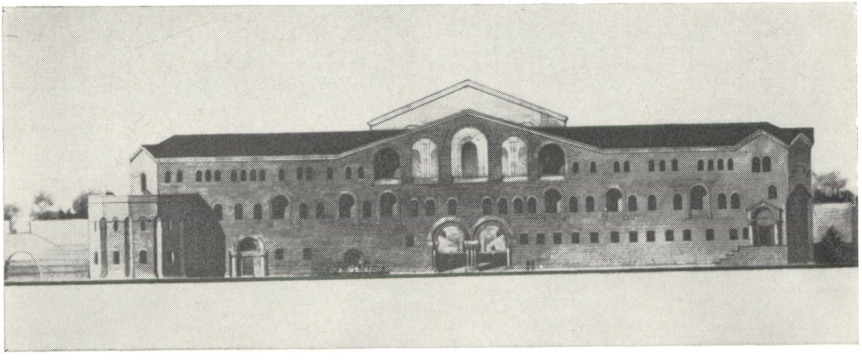
134—135. К. С. Алабян и В. Н. Симбирцев. Театр Красной Армии в Москве. 1934—1940. Фойе и зрительный зал



136. К. С. Алабян. С. А. Сафарян. Павильон «Армянская ССР» на ВСХВ в Москве. 1939
137. К. С. Алабян. Проект комбината «Известий». 1940

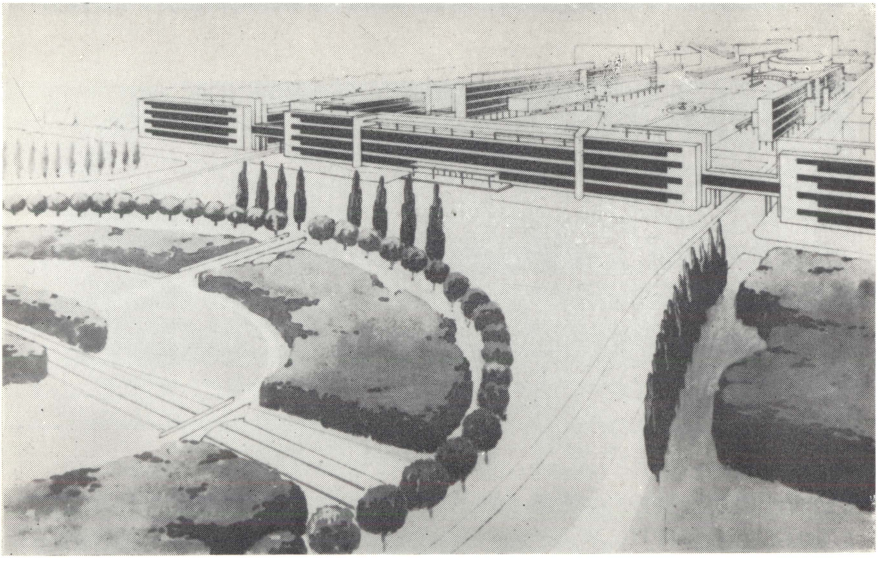
Каро Семенович Алабян





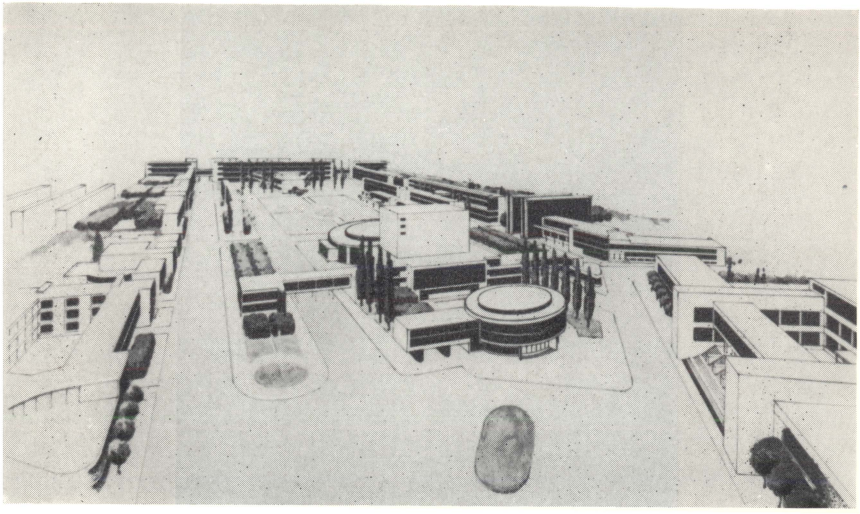
138. К. С. Алабян. Проект Арки Победы в Киеве. 1944
139. К. С. Алабян. Проект здания Академии наук Армянской ССР. 1945—1946

Владимир Игнатьевич Заболотный

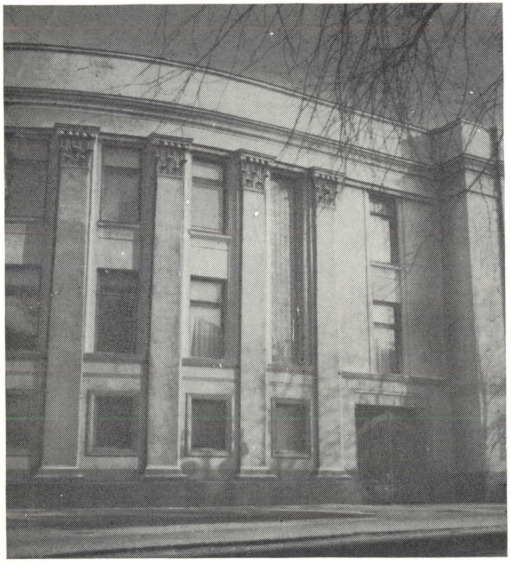


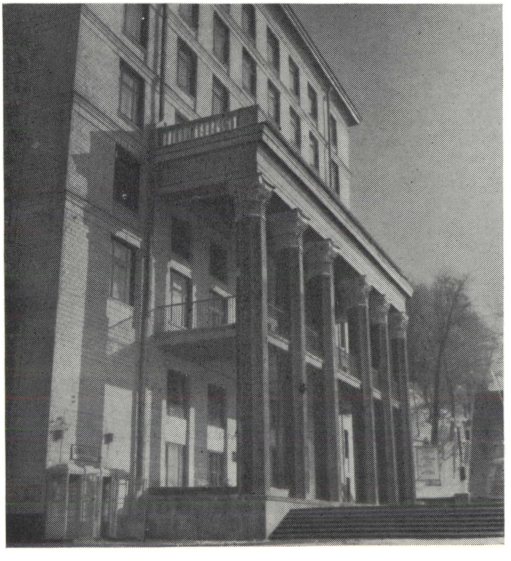
140. В. И. Заболотный
141. В. И. Заболотный. Планировка и застройка административного центра г. Кривой Рог. 1934. Проект

Владимир Игнатьевич Заболотный



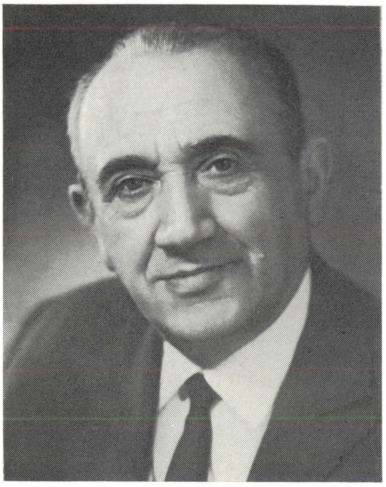
142. В. И. Заболотный. Планировка и застройка административного центра г. Кривой Рог. 1934. Проект
143. В. И. Заболотный. Здание Верховного Совета УССР в Киеве. 1936—1940

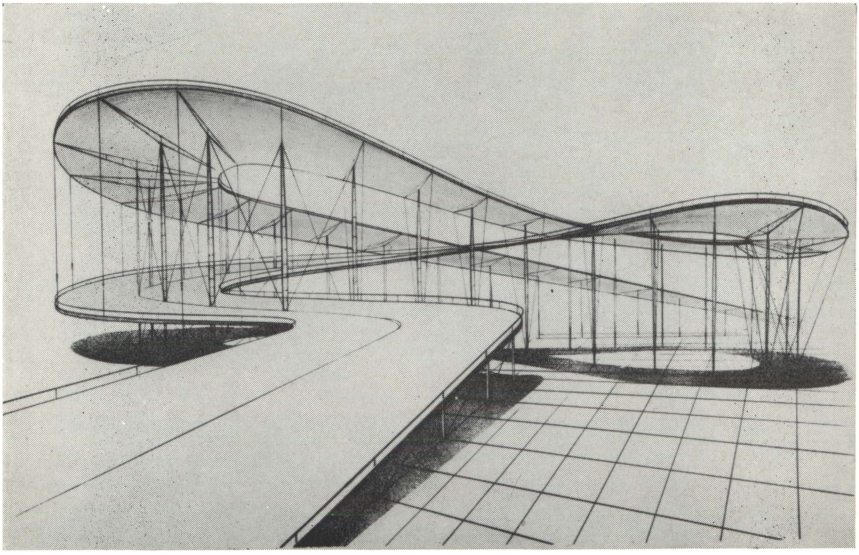




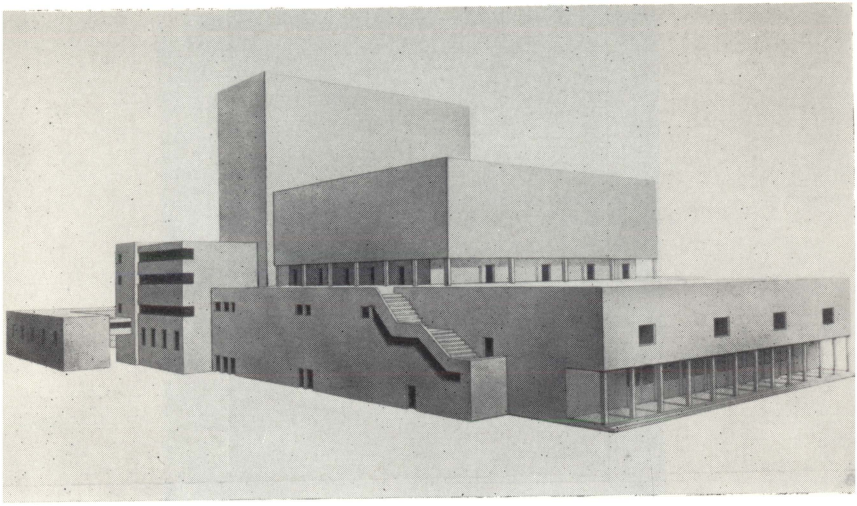
144. В. И. Заболотный. Здание Верховного Совета УССР в Киеве. 1936—1940
145. В. И. Заболотный. Здание Украинского кооперативного союза на Крещатике в Киеве. 1957

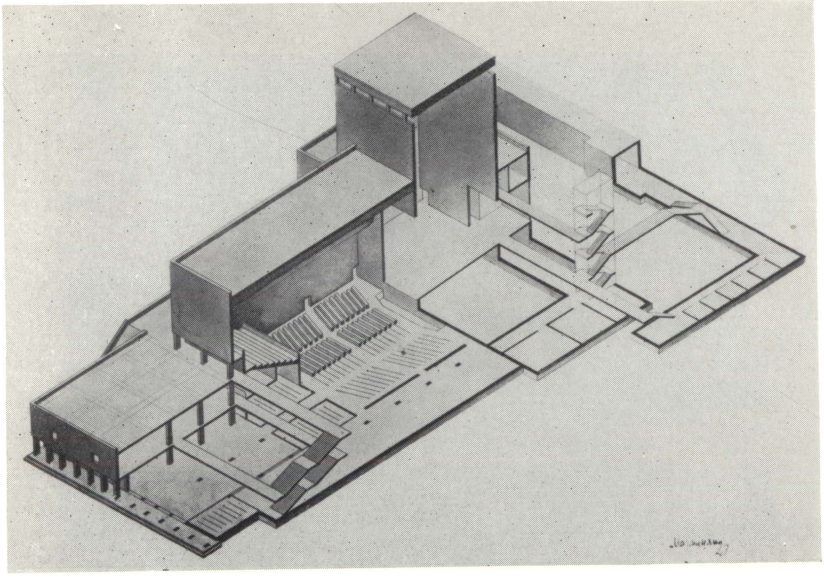
Микаел Давидович Мазманян





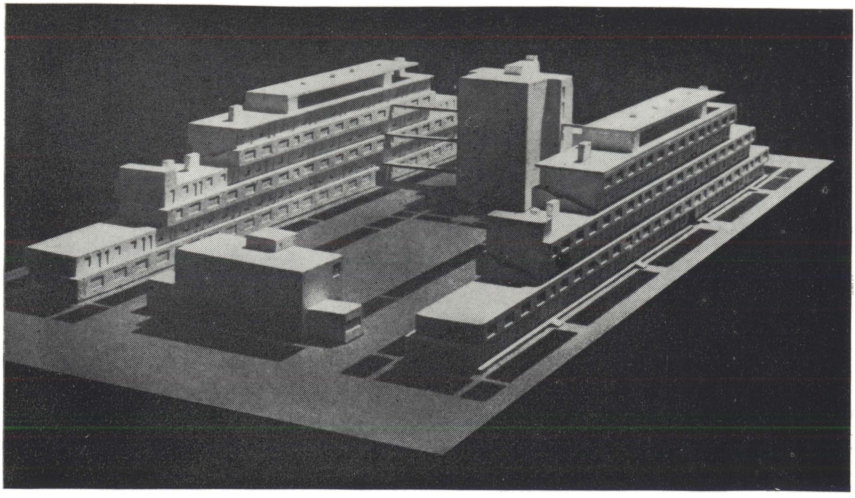
146. М. Д. Мазманян
147. М. Д. Мазманян. Дипломный проект. Центральный парк культуры и отдыха в Москве. 1929. Вход в парк

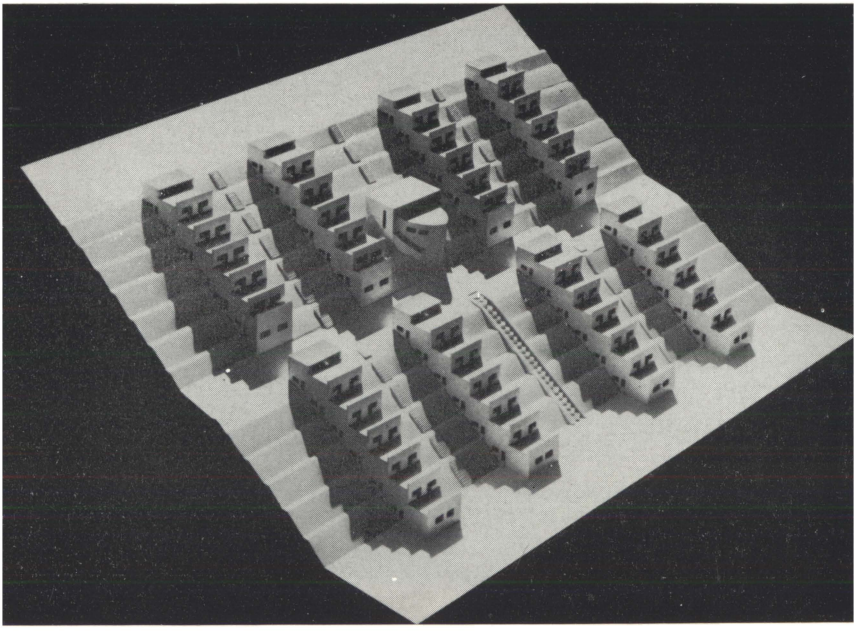




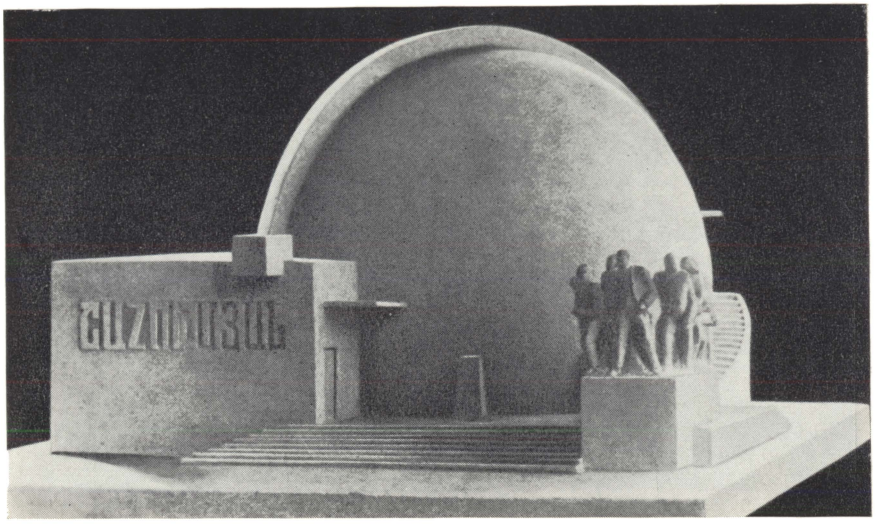
148—149. М. Д. Мазманян. Проект театра в Ереване. 1927. Аксонометрический разрез и перспектива

Микаел Давидович Мазманян





150. М. Д. Мазманян, К. С. Алабян. Дом-коммуна. 1930. Макет
151. М. Д. Мазманян. Проект застройки поселка Кафан. 1929. Макет



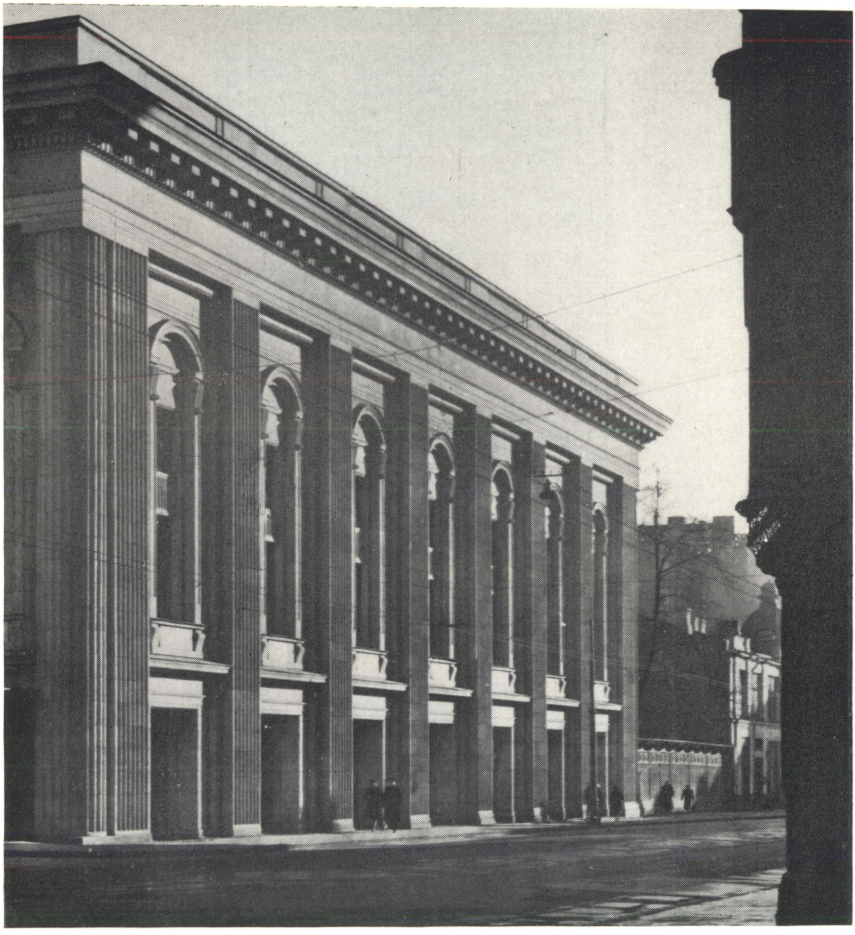
152. М. Д. Мазманян, К. С. Алабян, Г. Б. Кочар, скульптор А. М. Саркисян. Конкурсный проект памятника Шаумяна в Ереване. 1925. Модель
153. М. Д. Мазманян, Г. Б. Кочар, К. С. Алабян. Клуб строителей в Ереване. 1929—1931

Павел Васильевич Абросимов

154. П. В. Абросимов
155. П. В. Абросимов. Общежитие студентов Транспортного института в Ленинграде. 1933—1936

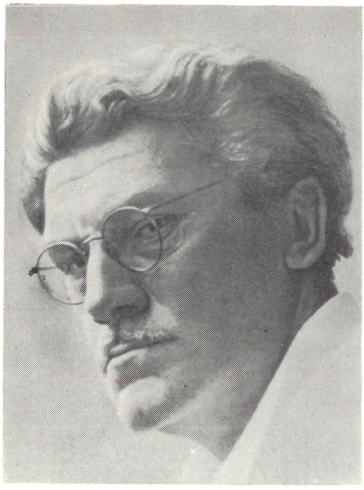
156. П. В. Абросимов, К. М. Поляков. А. Ф. Хряков. Жилой дом на Петроградской стороне в Ленинграде. 1928—1932
157. П. В. Абросимов, И. А. Фомин. Дом Правительства УССР в Киеве. 1934—1938

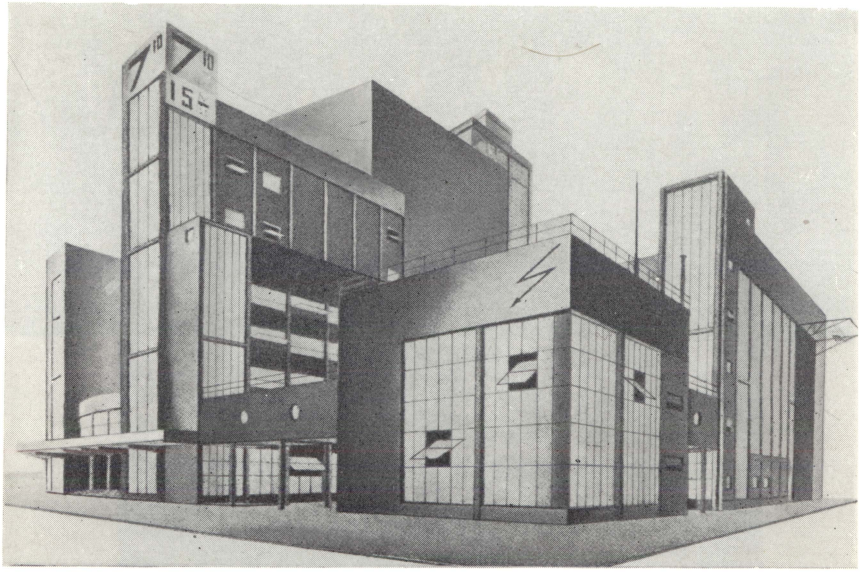
Павел Васильевич Абросимов



158. П. В. Абросимов. Театр им. Е. Б. Вахтангова в Москве. 1946—1947

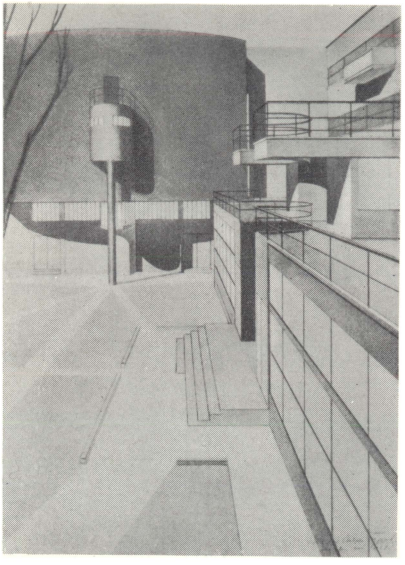
Андрей Константинович Буров

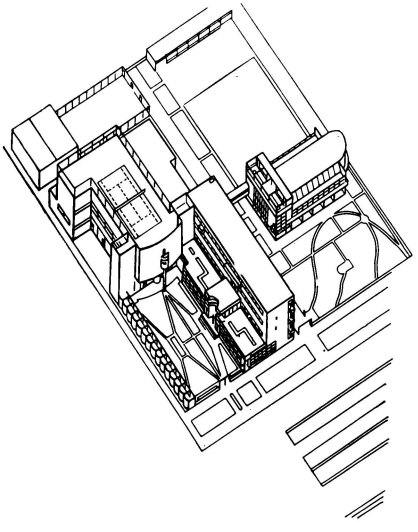




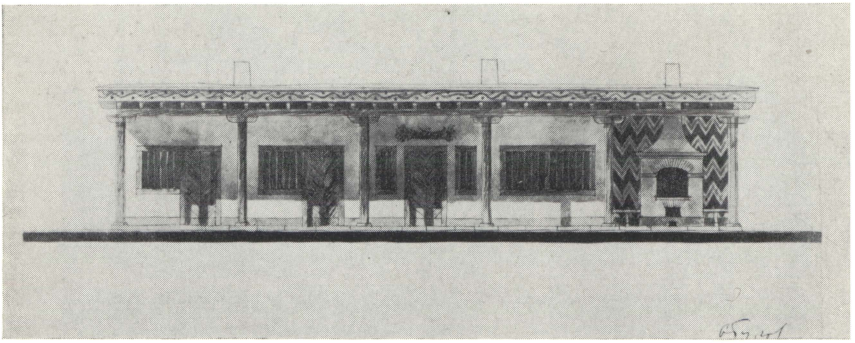
159. А. К. Буров
160. А. К. Буров. Проект театра. 1924

Андрей Константинович Буров

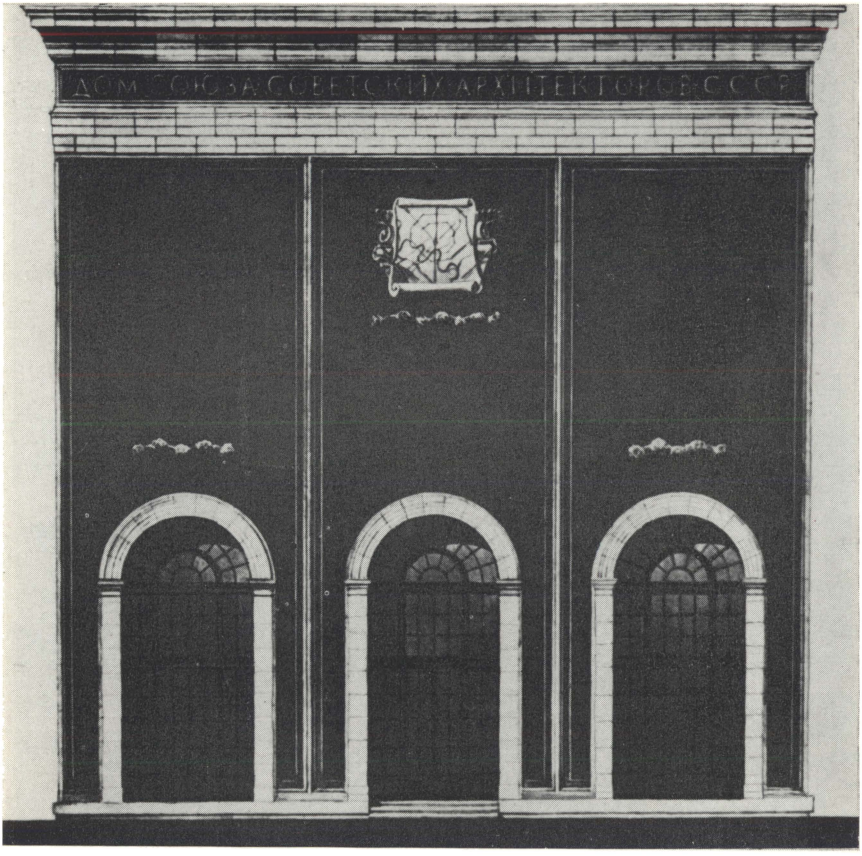




161—162. А. К. Буров. Проект объединенного клуба фабрик «Ява», «Дукат» и «Большевик». 1928—1929



163. А. К. Буров. Интерьер зала Исторического музея в Москве. 1937—1939
164. А. К. Буров. Проект типового дома для колхозников Южного Крыма. 1938



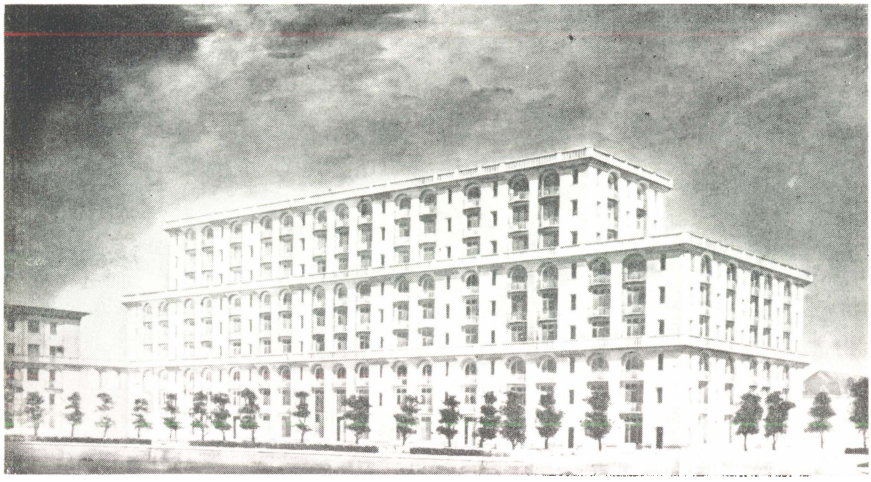
165. А. К. Буров. Фасад нового здания дома архитектора в Москве. 1939—1940. Проект.

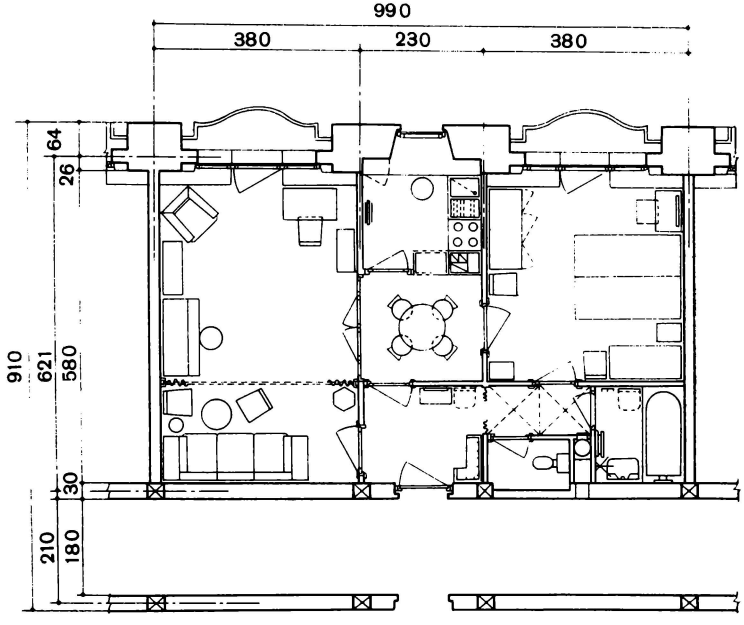
166. А. К. Буров. Жилой дом на ул. Горького в Москве. Первая очередь строительства. 1935—1940

Андрей Константинович Буров

167. А. К. Буров, Б. Н. Блохин. Жилой дом на Ленинградском проспекте в Москве.
168. А. К. Буров. Пестум. 1935. Рисунок

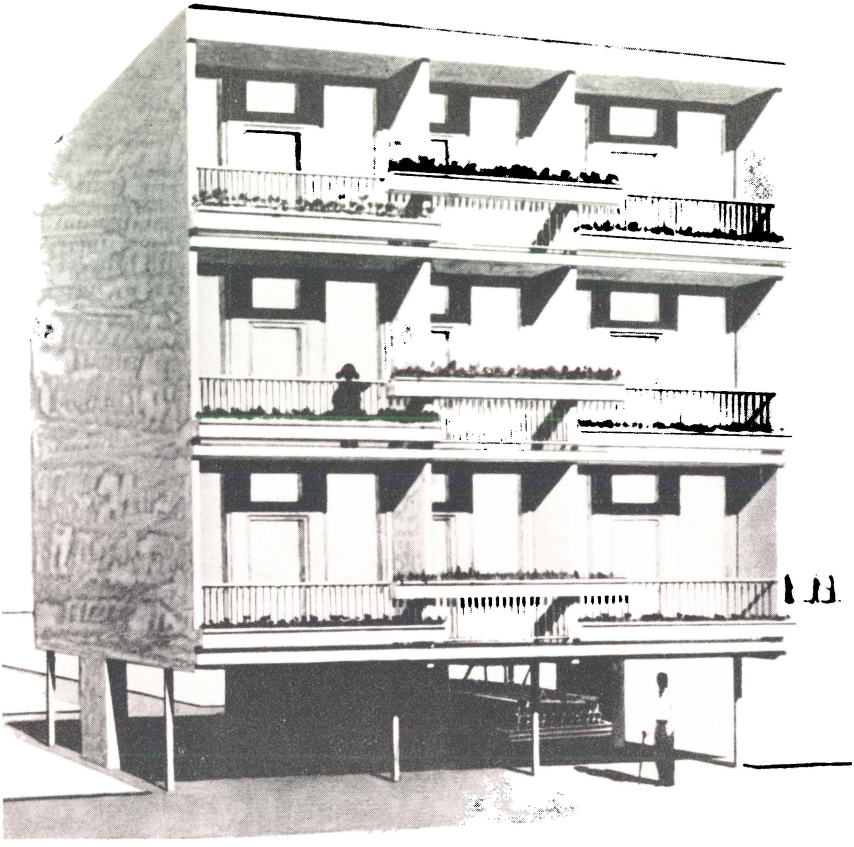
Андрей Константинович Буров





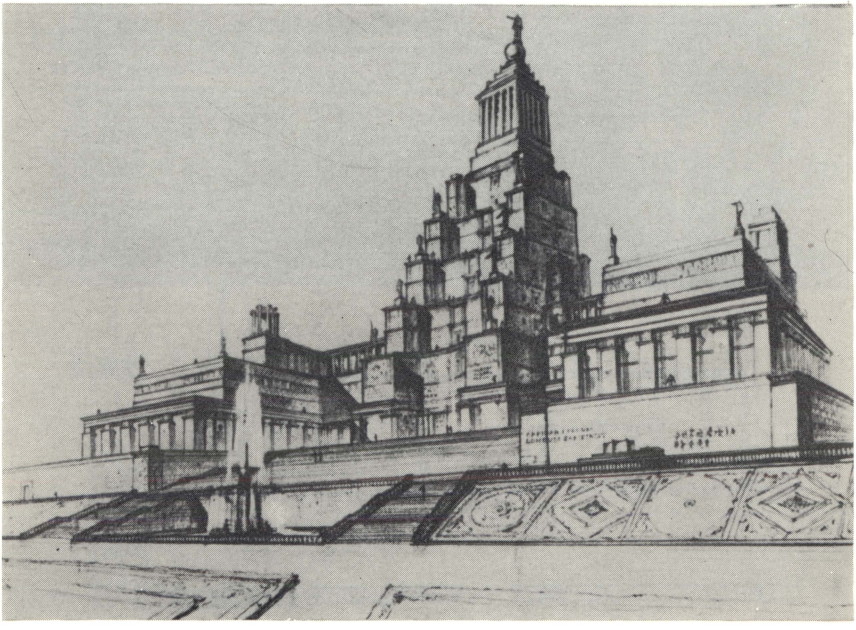
169—170. А. К. Буров, А. И. Крипна. Проект жилого дома на Ленинградском проспекте в Москве. 1955. Перспектива и план квартиры

Андрей Константинович Буров

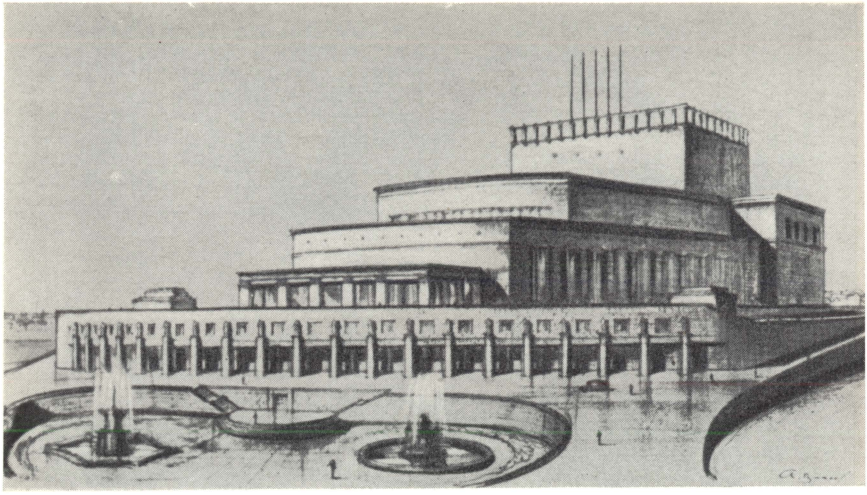


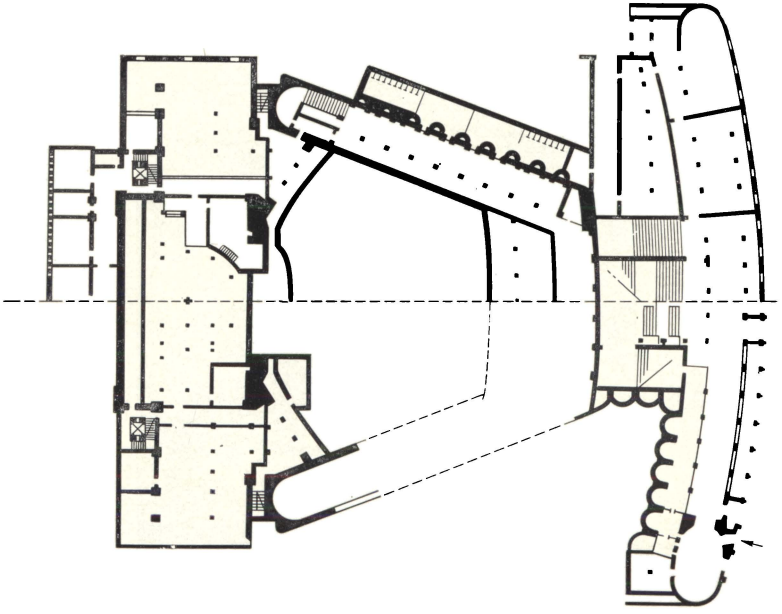
171 А. К. Буров. Проект жилого дома из СВАМ. 1956

Александр Васильевич Власов



172. А. В. Власов
173. А. В. Власов. Комвуз на Ленинских горах. 1934



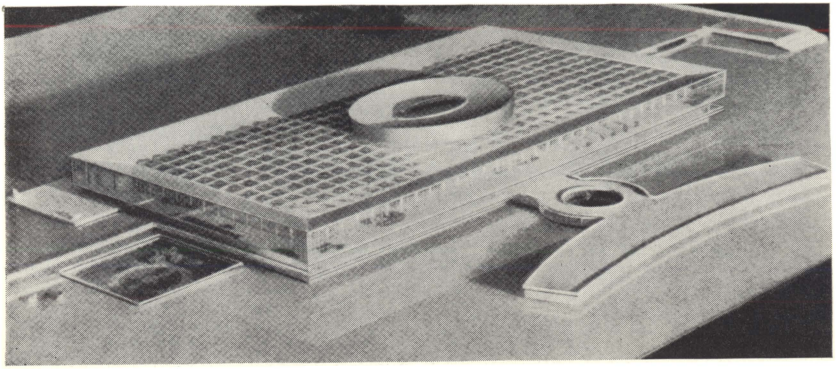


174—175. А. В. Власов. Театр в Иванове. Перспектива и план. 1931

176. А. В. Власов. Крымский мост в Москве. 1936—1938
177. А. В. Власов. Здание ВЦСПС в Москве. 1938—1958

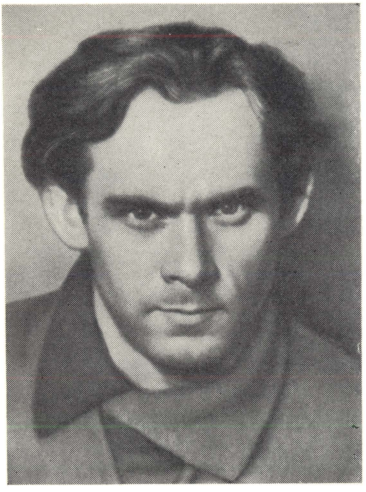
Александр Васильевич Власов

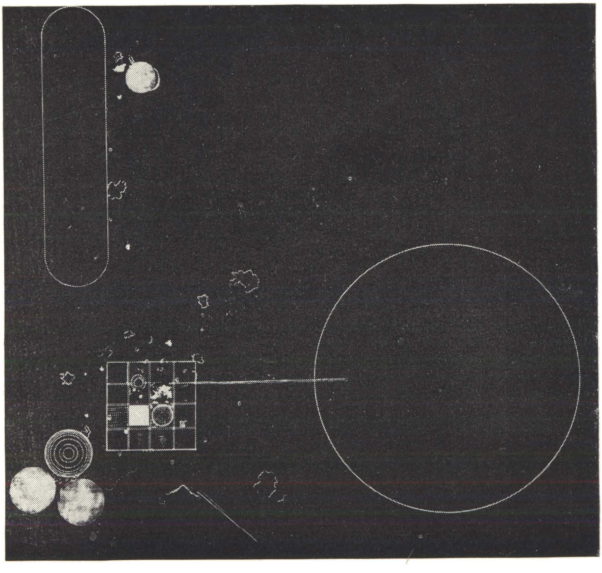
178. А. В. Власов, Н. Н. Улас, И. Е. Рожин, А. Ф. Хряков и др. Комплекс стадиона в Лужниках. 1955—1956. Общий вид



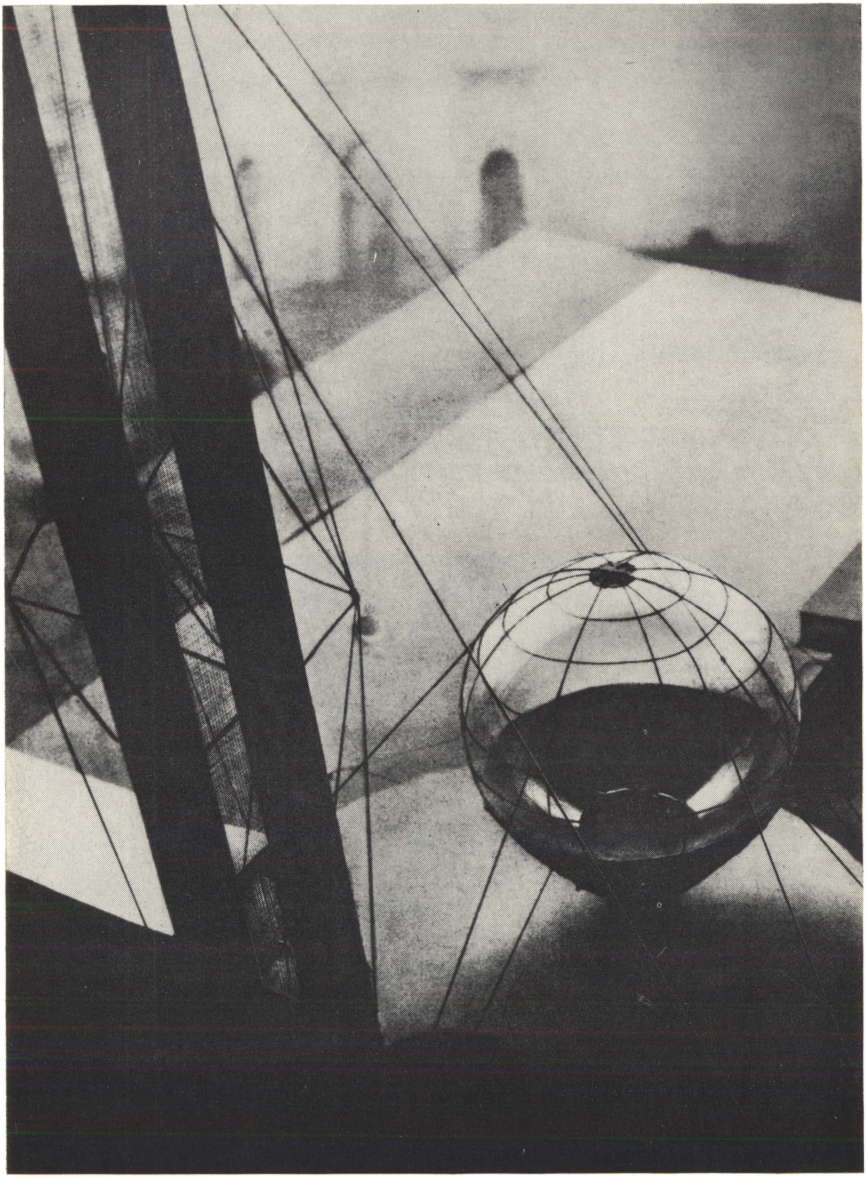
179. А. В. Власов. Дворец Советов в Москве. 1957. Макет
180. А. В. Власов. Киев. Застройка проспекта Крещатик

Иван Ильич Леонидов

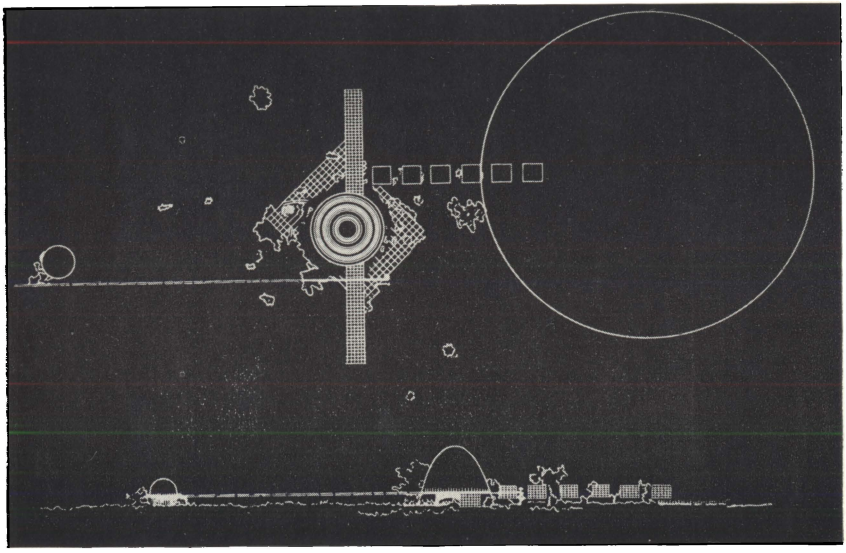


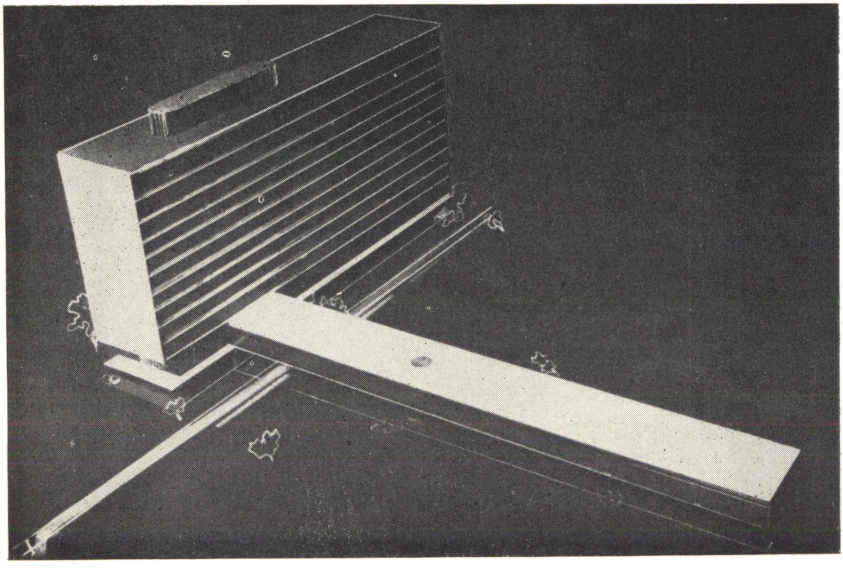


181. И. И. Леонидов
182. И. И. Леонидов. Проект клуба нового социального типа. Вариант А. 1928. План первого этажа

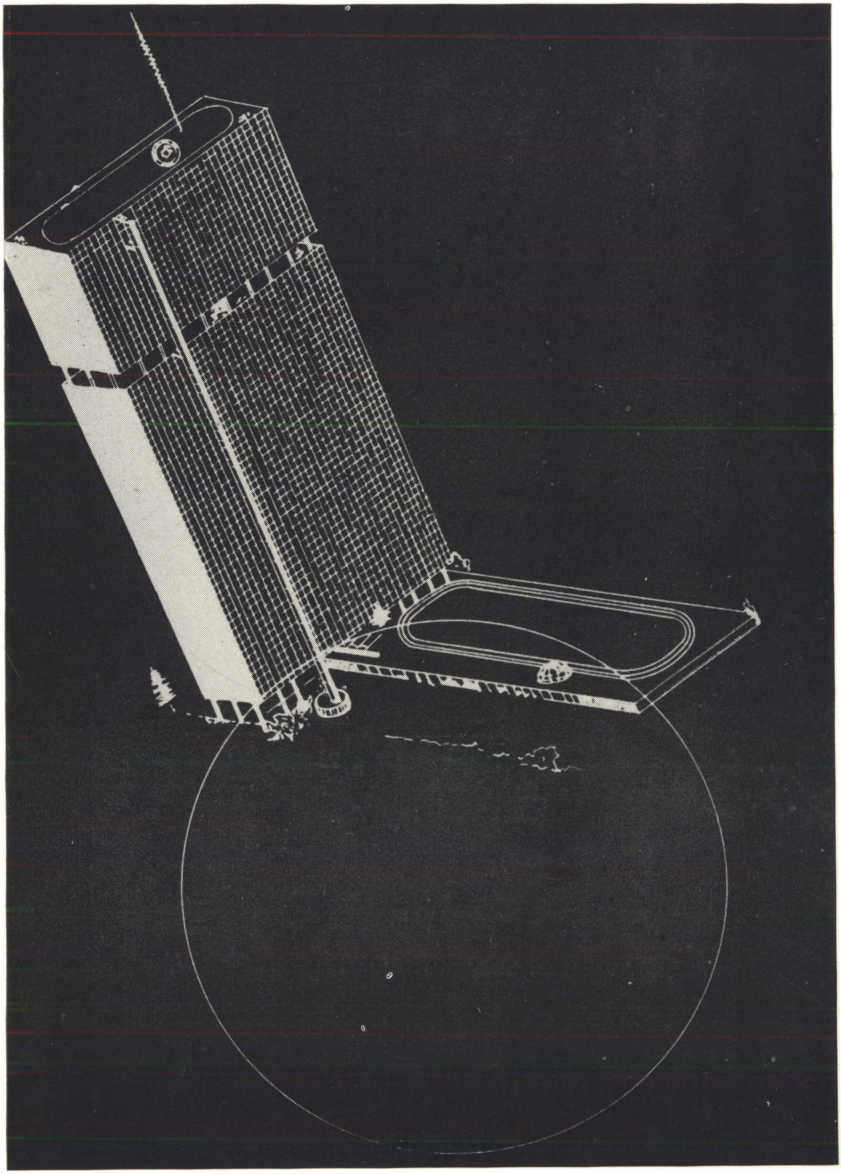


183. И. И. Леонидов. Дипломный проект Института им. В. И. Ленина на Ленинских горах в Москве. 1927. Макет



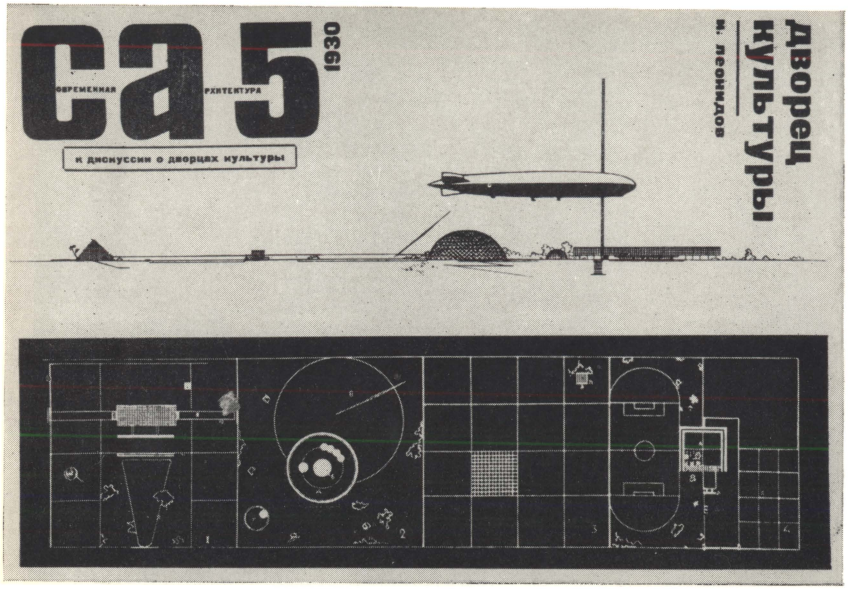


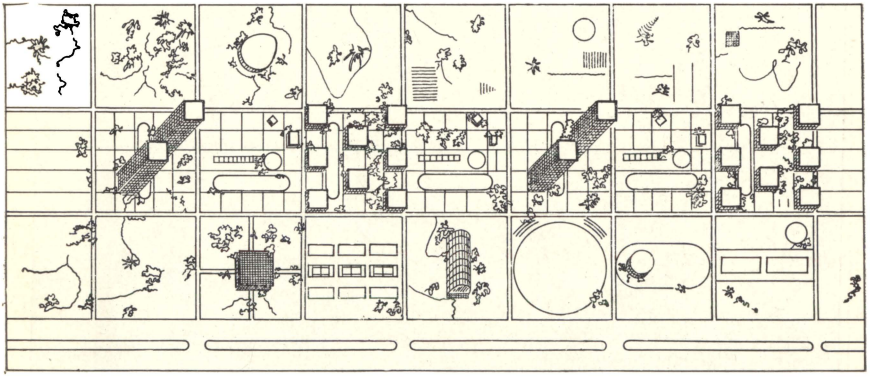
184. И. И. Леонидов. Проект клуба нового социального типа. Вариант Б. 1928. План второго этажа и фасад
185. И. И. Леонидов. Конкурсный проект дома «Центросоюза» в Москве. 1928. Макет



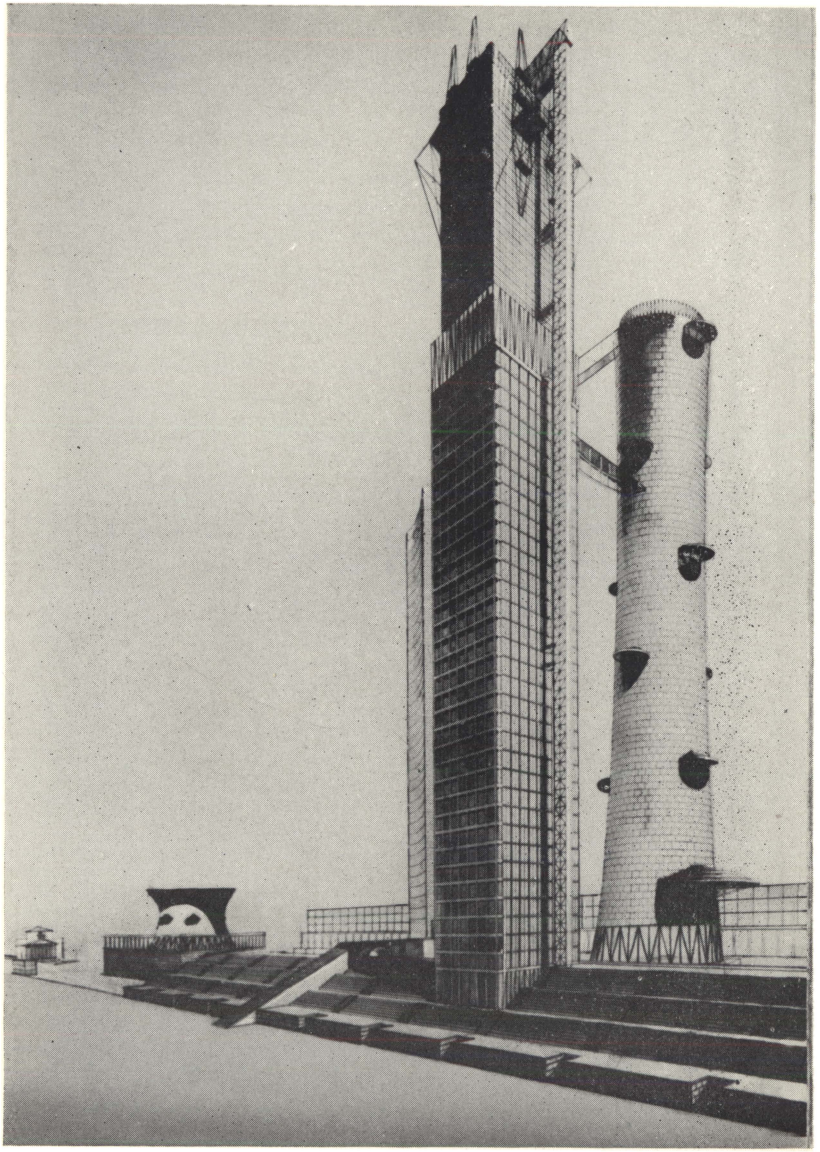
186. И. И. Леонидов. Конкурсный проект Дома промышленности в Москве. 1929—1930. Аксонометрия

Иван Ильич Леонидов



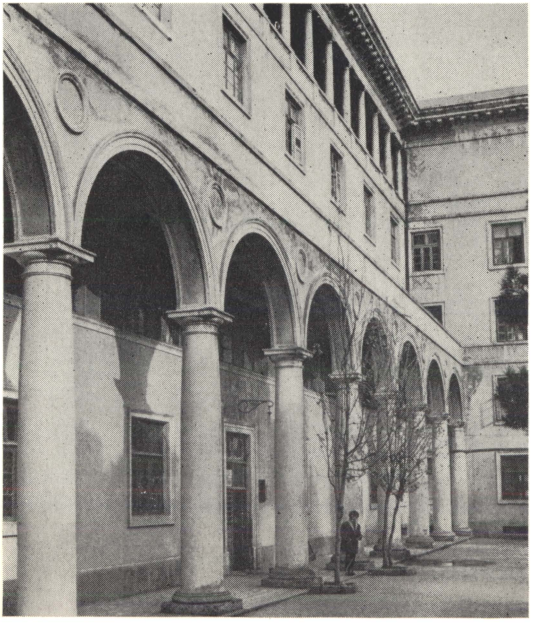


187. И. И. Леонидов. Конкурсный проект Дворца культуры Пролетарского района г. Москвы. 1930. Фасад и генплан комплекса
188. И. И. Леонидов. Проект социалистического расселения при Магнитогорском металлургическом комбинате. 1930. Аксонометрический генплан



189. И. И. Леонидов. Конкурсный проект Дома Наркомтяжпрома на Красной площади в Москве. 1934

Садых Алекперович Дадашев



190. С. А. Дадашев
191. М. А. Усейнов, С. А. Дадашев. Общежитие студентов Мединститута в Баку. 1934

Микаэль Алескерович Усейнов

192. М. А. Усейнов
193. М. А. Усейнов, С. А. Дадашев. Конкурсный проект здания Дворца Советов Азербайджанской ССР в Баку. 1934

194. М. А. Усейнов, С. А. Дадашев. Начало улицы им. 28 апреля в Баку. 1934—1935

195. М. А. Усейнов, С. А. Дадашев. Павильон «Азербайджанская ССР» на ВСХВ. 1938
196. М. А. Усейнов, С. А. Дадашев. Площадь им. Низами в Баку

197. М. А. Усейнов, С. А. Дадашев. Политехнический институт в Баку. По проекту 1935

198. М. А. Усейнов, С. А. Дадашев. Жилой дом работников треста «Бузовнынефть» в Баку. 1945

199. М. А. Усейнов. Академгородок в Баку. Главное здание. 1954

М. А. Усейнов

200. М. А. Усейнов. Гостиница на площади им. В. И. Ленина в Баку. 1972

М 32 Мастера советской архитектуры об архитектуре. Избр. отрывки из писем, статей, выступлений и трактатов. В 2-х т. Под общ. ред. М. Г. Бархина [и др.] Т. 2. Советская архитектура. Сост.: М. Г. Бархин и Ю. С. Яралова. М., «Искусство», 1975.

584 с; 56 л. ил.

В сборнике «Мастера советской архитектуры об архитектуре», состоящем из двух томов, собраны высказывания тех советских зодчих, которые внесли существенный вклад в развитие теории и практики советской архитектуры. Составители сборника стремились по мере возможности показать широкий диапазон творческих концепций, отразить богатство направлений и поисков советского зодчества. Книга позволяет также заглянуть в творческие мастерские зодчих, уяснить их отношения к композиционным закономерностям, приемам планировки, наследию и новаторству, взаимодействию техники и эстетики.

М $\frac{80102\text{-}133}{025(01)\text{-}75}$ 192-74 72С2

МАСТЕРА СОВЕТСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ
ОБ АРХИТЕКТУРЕ

Том 2

Редактор И. Я. Цагарелли. Художественный редактор Л. А. Иванова. Технический редактор А. Л. Резник. Корректор Н. Г. Шаханова. Сдано в набор 26/II-74 г. Подписано к печати 10/IV-75 г. А02074. Формат бумаги 60×84¹/₁₆. Бумага типографская № 1 и мелованная. Усл. л. 40,455. Уч.-изд. л. 42,417. Изд. № 1035-а. Тираж 25 000 экз. Заказ 1368. Цена 3 р. 69. к. Издательство «Искусство», 103051 Москва, Цветной бульвар, 25.

Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградское производственно-техническое объединение «Печатный Двор» имени А. М. Горького Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 197136, Ленинград, П-136, Гатчинская ул., 26.

Зр.69к.